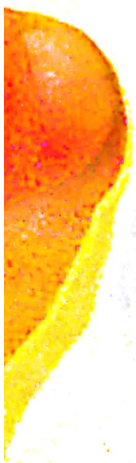
CREAȚIE ȘI IDEAȚIE

ZAHARIA STANCU • DUMITRU GHIȘE • ION IANOȘI • GH. STROIA • GH. ACHIȚEI • RADU NEGRU • ADRIAN MARINO • ION PASCADI • ION DODU BĂLAN • AUREL MARTIN • GEORGE IVAȘCU • MARIN PREDA • EUGEN BARBU • SILVIAN IOSIFESCU • MIHAI BENIUC • TITUS POPOVICI • N. TERTULIAN • ZSOLT GÁLFALVI • ALEXANDRU IVASIUC • OV. S. CROHMĂLNICEANU • GRIGORE SMEU • VICTOR ERNEST MAȘEK • MIHNEA GHEORGHIU

EDITURA MINERVA

CREAȚIE ȘI IDEAȚIE

Coordonarea volumului :
GH. STROIA



EDITURA MINERVA

București—1971

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu

Scriitorul și societatea 7

D. Ghișe

Cîteva considerații despre cultură și valoare 15

Ion Ianoși

Principii dialectice în estetica marxistă 25

Gh. Stroia

Repere în universul artei socialiste 41

Gheorghe Achiței

Fenomenologia socialului în artă 65

Radu Negru

Arta — obiectivare estetică a umanismului 73

Adrian Marino

Procesul creației 87

Ion Pascadi

Creația și sensul artistic 111

Ion Dodu Bălan

Unele probleme ale moștenirii culturale 135

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Martin

Creaţia literară şi probleme ale editării 145

George Ivaşcu

Dialectica procesului literar. (Momente, Semnificaţii) 161

Marin Preda

Obsedantul deceniu 177

Eugen Barbu

Realismul şi tema muncii în literatură 183

S. Iosifescu

O dimensiune a criticii 189

Mihai Beniuc

Reflecţii despre partinitate 209

Titus Popovici

Proza şi politica 217

N. Tertulian

Critică şi estetică 225

Gálfalvi Zsolt

Critica creatoare înseamnă judecată de valoare 237

Alexandru Ivasiuc

Tînărul Marx — contemporanul nostru 245

Ov. S. Crohmălniceanu

Lenin şi problemele revoluţiei culturale 265

Grigore Smeu

Inclamaţia creaţiei epice contemporane 273

Victor Ernest Maşek

Inovaţie şi perturbare în procesul comunicaţiei artistice 289

Mihnea Gheorghiu

Educaţie europeană 305

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu

SCRIITORUL ŞI SOCIETATEA

În toate timpurile şi pe toate meleagurile, marile opere literare, chiar şi mai înainte de a exista literatură scrisă, au fost create într-o strînsă legătură cu viaţa societăţii, pe care au oglindit-o cu fidelitate şi la a cărei dezvoltare au avut o contribuţie însemnată. Funcţia socială a literaturii a fost dintotdeauna o constantă universală a marilor capodopere. Ori de cîte ori îl recitim pe Homer, pe marii tragedieni ai secolului lui Pericle, pe oricare dintre marii scriitori ai clasicismului sau ai Renaşterii, pe marii romantici sau pe marii realişti ai secolului trecut şi ai secolului nostru, în faţa ochilor minţii noastre apar, încă vii şi de multe ori şi cu strălucirea încă neaburită de scurgerea vremii, imaginile unor epoci pe care, poate, parcurgînd tratate de istorie, mai cu greutate le-am putea reconstitui. În acelaşi timp, istoria literaturii nu poate despărţi naşterea acestor capodopere de marile prefaceri sociale care au avut loc în epocile în care acestea au fost concepute. Nu pot fi despărţiţi umaniştii Renaşterii de revoluţia socială pe care au reprezentat-o, cum nu pot fi despărţiţi enciclopediştii de marea Revoluţie Franceză sau realiştii ruşi de revoluţia din 1905. O dată cu Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi cu revoluţiile socialiste din celelalte ţări care s-au eliberat de sub robia capitalismului, funcţia socială a literaturii a dobîndit o şi mai înaltă răspundere, o şi mai mare însemnătate. Dar nu numai atît. O dată cu apariţia marxism-leninismului, o dată cu această uriaşă revoluţie în gîndirea

Scanned with OKEN Scanner

omului, filozofia, știința, arta și literatura, din mijloace de cunoaștere a lumii și a vieții oamenilor au devenit și unelte de transformare a societății în cadrul revoluțiilor socialiste și a construirii unei noi societăți.

În epoca noastră, în funcția socială a literaturii a intervenit un element nou, hotărîtor : participarea conștientă a scriitorului, cu un caracter militant, la făurirea unei noi societăți, la construcția socialismului și a comunismului.

În România ultimului sfert de veac, în noul climat social ce s-a creat ca o consecință a profundelor transformări petrecute în viața țării noastre și în conștiința poporului nostru, acest nou aspect al rostului scriitorului în societate s-a detașat cu multă pregnanță și el constituie de fapt unul dintre factorii de bază în nașterea și dezvoltarea noii literaturi a României socialiste, alături de continuarea marilor noastre tradiții literare.

Personal, i-am cunoscut pe toți scriitorii noștri din acest ultim sfert de veac, le-am cunoscut și operele și știu prea bine că toți au participat cu însuflețire la fiecare bătălie purtată de-a lungul anilor zbuciumați și rodnici care au trecut de la eliberare și pînă astăzi.

Mai știm bine că la fiecare victorie dobîndită de poporul nostru, sub conducerea Partidului Comunist Român, au adus un sprijin ferm și înflăcărat și scriitorii noștri. Constatăm că aceste eforturi ale noastre au adus roade și pe tărîmul creației artistice, dovadă toată zestrea ce s-a adăugat în acești ani patrimoniului literaturii noastre naționale.

Operele literare create în focul marilor bătălii date de partidul și poporul nostru, oricît le-ar părea unora de modeste, nu se vor pierde niciodată. Ele au existat, atunci cînd au fost scrise și citite, în conștiința poporului român. Și oricît de exigenți — și fără îndoială că așa vor fi istoricii literari ai viitorului — și mai ales oricît de aspri vor fi cu noi, nu avem nici o îndoială că istoria noastră literară va consemna la loc de cinste rolul pe care l-au avut scriitorii acestui sfert de veac în construirea societății socialiste românești, în făurirea condițiilor de trecere spre comunism.

Așadar, în măsura în care scrierile noastre au existat în conștiința maselor, ele vor trece și în istoria literaturii noastre. Și nu vom putea nici de acum înainte exista în conștiința maselor decît în măsura în care cu priceperea, talentul și truda

Scanned with OKEN Scanner

noastră vom înțelege cît mai profund și vom sprijini cît mai deplin programul Partidului Comunist Român, politica lui internă și externă.

În aceasta constă esența menirii pe care o are astăzi orice scriitor din patria noastră.

Un scriitor nu-și poate îndeplini pînă la capăt acest rol decît dacă răspunderea față de funcția sa socială crește neîncetat. El poate exista în conștiința poporului numai dacă și conștiința lui se transformă pentru a putea răspunde, în fiecare clipă, fără răgaz, noilor sarcini care îi revin.

Istoria partidului nostru ne arată clar că, așa după cum fiecare victorie dobîndită a creat premisele pentru cucerirea alteia, tot astfel fiecare bătălie s-a transformat tot timpul într-o alta. Lupta partidului nostru n-a cunoscut și nici nu va cunoaște răgaz, n-a cunoscut popasuri. Ea și-a urmat neabătută calea, învingînd mereu alte piedici, alte dificultăți, și poate din ce în ce mai mari. De aceea, și sarcinile care stau în fața noastră, a scriitorilor, sînt din ce în ce mai complexe, mai grele ; ele cer nu numai noi eforturi, dar cer și creșterea simțului de răspundere față de rolul pe care îl avem.

Așa cum talentul se șlefuiește zi de zi, prin muncă, tot astfel conștiința noastră, simțul nostru de răspundere față de funcția socială pe care o avem se cizelează continuu. Alături de talent, conștiința socială a scriitorului, gradul în care el înțelege politica partidului și intensitatea devotamentului cu care o slujește reprezintă bunul său cel mai de preț.

De aceea, sîntem datori să examinăm cu toată atenția experiența noastră literară, dobîndită în ultimii ani, mai ales sub această prismă : cum ne-am îndeplinit și cum vom putea să ne îndeplinim și pe viitor cît mai temeinic rolul nostru de militanți activi ai partidului. Experiența noastră literară din anii din urmă este din ce în ce mai variată, ea s-a desfășurat atît în domeniul prozei, al poeziei și al dramaturgiei, cît și în acela al criticii literare, sub semnul unei varietăți din ce în ce mai mari și al unei crescînde exigențe și diversități de opinii. Documentele Partidului Comunist Român au creat în viața literară din ultima vreme un climat foarte favorabil pentru instaurarea unei cît mai largi diversități de stiluri, a unui orizont cultural cît mai cuprinzător. De asemenea, scriitorii noștri au avut posibilitatea unor multiple confruntări cu experiențele literare ale altor țări.

Scanned with OKEN Scanner

Există, așadar, un material foarte bogat care se cere analizat și cercetat cu multă atenție. Pe baza acestei experiențe se cer discutate principalele probleme ale literaturii române contemporane, probleme direct legate de realitățile specifice societății noastre socialiste.

Fără îndoială că nu putem dezbate astfel de probleme fără a ține seama de principalele idei sau curente ce se cristalizează în prezent în literatura și estetica universală.

Experiențele literare ale altor țări ne pot fi de folos și ne pot îmbogăți propria noastră experiență și propriile noastre căutări creatoare. Dar este absolută nevoie de un foarte sever discernămînt pentru a putea vedea și selecta, în toată această imensă desfășurare și circulație a ideilor și curentelor literare în arena mondială, ce este cu adevărat valoros și ce nu.

Climatul vieții noastre literare este caracterizat printr-un imens schimb de idei; se poartă discuții deschise în cele mai variate domenii ale criticii și istoriei literare, prozei, poeziei și dramaturgiei. Căutări stilistice, probleme teoretice de o mare diversitate sînt dezbătute în polemici aprinse. Acest climat de liberă confruntare a opiniilor de pe pozițiile ideologiei marxiste reflectă unitatea și forța vieții noastre literare; căci ținta, finalitatea căutărilor, a confruntărilor de idei este dezvoltarea literaturii României socialiste.

De aceea par anacronice, atunci cînd se mai ivesc, polemicile mărunte, exclusiviste, dominate de o viziune îngustă. Cultivarea unei formule stilistice sau a alteia nu constituie un scop în sine. N-o să credem niciodată că principala problemă a unui scriitor român ar fi să aleagă între un curent sau altul, să opteze pentru un stil sau altul, să se hotărască pentru modernitate sau pentru tradiționalism; istoria literaturii noastre naționale este bogată în mari valori, pecetluite de stilurile cele mai variate.

Pentru un scriitor român contemporan, principala problemă, sarcina cea mai de frunte este să caute în mod permanent, cu pasiune și luciditate în același timp, să realizeze — atît cît îi îngăduie forța creatoare și talentul — opere ale căror idei să slujească România socialistă, opere care să corespundă într-o cît mai mare măsură aspirațiilor și năzuințelor poporului român și care astfel să situeze la loc de cinste, în contextul culturii universale, literatura noastră.

Scanned with OKEN Scanner

*

Pentru noi, scriitorii — ca de altfel pentru întreaga țară —, evenimentul cel mai de seamă al anului în care ne aflăm este aniversarea a jumătate de veac de la întemeierea partidului nostru, Partidul Comunist Român. Această aniversare ne este deosebit de scumpă : ne dă prilejul să ne bucurăm de realizări, ne dă prilejul să plănuim viitorul, să trecem în revistă munca noastră și să vedem cu claritate cît și cum a ajutat ea la construcția lumii noi și la apariția omului nou — omul epocii noastre socialiste. Scriitorii noștri — și cînd spun așa mă refer nu numai la scriitorii de limbă română, ci și la cei de limbă maghiară, germană, sîrbă sau ai altor naționalități care trăiesc și muncesc laolaltă cu noi, între hotarele aceleiași frumoase patrii — sînt, în covîrșitoarea lor majoritate, oameni harnici, unii dintre ei bine pregătiți profesional, și cu toții profund devotați patriei noastre, poporului nostru, partidului nostru comunist.

Scriitorii din generația mea (adică cei născuți pe la începutul veacului în curs) au fost martori, și uneori chiar participanți, la evenimente de prim ordin. Noi am văzut răscoalele țărănești din 1907, am fost martorii represiunilor care au băgat în mormînt mii de țărani flămînzi, rupți, desculți și nevinovați. Noi am fost martorii primului război mondial — iar părinții și frații noștri mai vîrstnici, soldați de tranșee. Noi am văzut mișcările muncitorești și țărănești care au urmat primului război mondial, iar unii dintre noi au auzit șuierîndu-le pe lîngă ureche gloanțele care pe alții i-au ucis. Noi am fost martori la un moment deosebit pentru istoria contemporană a țării — crearea Partidului Comunist Român. Viața politică și socială a României dintre cele două războaie mondiale a fost trăită de noi prin redacțiile puținelor publicații democratice, zi de zi și noapte de noapte. Zi de zi și noapte de noapte am trăit războiul civil din Spania, susținînd Republica, pe care numai tancurile și aviația germano-italiană au biruit-o. Am trăit ascensiunea fascistă, am căutat să împiedicăm această ascensiune cu condeiele noastre, scriind despre comuniștii din închisori, punîndu-ne deseori la bătaie însăși viața, atunci cînd îi atacam pe liderii fasciști, români sau străini, și le dezvăluiam, cu înaltă îndrăzneală, crimele și trădarea patriei. Am

Scanned with OKEN Scanner

trăit ultimul război de agresiune, l-am veştejit şi l-am combătut. Scriitorii au contribuit la actul salvator de la 23 August, pregătind opinia publică prin scrierile lor, care se răspîndeau clandestin. Cînd, la 23 August, comuniştii au ieşit la lumină, scriitorii au luat legătură cu ei şi au cerut să li se spună ce au făcut pentru a aduce poporul român la o cît mai grabnică victorie, la o cît mai dîrză luptă împotriva forţelor negre ale întunericului. De atunci şi pînă astăzi, majoritatea covîrşitoare a scriitorilor — începînd cu cei mai în vîrstă şi isprăvind cu cei mai tineri dintre debutanţi — au lucrat necondiţionat, înlăuntrul partidului, pentru partid, ajutînd la făurirea unei vieţi noi, a unei lumi noi, a unei ţări noi, libere şi independente, România socialistă.

Lîngă scriitorii care la 23 August erau maturi sau aproape maturi, au venit an de an noi şi noi scriitori tineri, înzestraţi cu talent, iar unii dintre ei şi cu o excepţională putere de muncă. Aceste forţe proaspete, adăugate cu sinceritate cadrelor de mai înainte, au făcut, cum era şi firesc, ca literatura noastră să capete noi faţete, ca literaţii noştri să caute şi să descopere noi cîmpuri de investigaţie. Una din mîndriile noastre constă în legătura noastră puternică şi permanentă cu poporul nostru, cu pămîntul sfînt al patriei noastre, cu partidul nostru comunist şi cu conducerea sa înţeleaptă. Sîntem bucuroşi că putem afirma, cu fruntea sus, că între noi, scriitorii României socialiste, şi partidul nostru comunist nu există nici o spărtură. Nimic nu umbreşte încrederea noastră în partid şi încrederea partidului în devotaţii săi scriitori. Acest adevăr a fost confirmat cu strălucire şi de recenta întîlnire a oamenilor de cultură şi artă cu conducerea partidului, cu secretarul său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Legăturile noastre cu masele mari de la oraşe şi sate nu sînt formale. Într-o lună şi jumătate, conducerea Uniunii Scriitorilor şi redacţiile revistelor sale au participat la 42 de întîlniri cu cititorii. La aceste călduroase întîlniri prieteneşti au participat 407 scriitori şi peste 18 000 de cititori. Noi mergem în mijlocul oamenilor care ne citesc cu inima deschisă, şi pretutindeni unde ne ducem sîntem primiţi tot cu inima deschisă. Unii ne mulţumesc pentru cărţile pe care le-am scris,

Scanned with OKEN Scanner

alţii ne ceartă că nu le-am aprofundat îndestul şi nu le-am scris cu destulă frumuseţe şi cu o înaltă măiestrie. Toţi însă ne reproşează că nu atacăm cu mai multă pricepere şi cu mai multă îndrăzneală problemele de actualitate, şi cu deosebire acele probleme pe care le pune la noi construcţia socialismului.

În fiecare săptămînă, pe masa mea de lucru de la Uniunea Scriitorilor, se descarcă o căruţă de cărţi — tomuri grele, cărţi cu sute şi sute de pagini, şi cărţulii, producţia pe o săptămînă a editurilor noastre. *Opere* în nouă volume de Dostoievski, *Opere* în patru volume de Leonid Andreev, *Opere complete* de Balzac, *Opere complete* sau alese din marii noştri clasici: Eminescu, Creangă, Caragiale, Odobescu, opere ale scriitorilor care au trăit şi au lucrat între cele două războaie mondiale, scriitori care trăiesc şi lucrează astăzi, dintre care cei mai mulţi sînt tineri sau foarte tineri. Nu există la noi ruptură între generaţii. Redacţiile revistelor literare, editate de către Uniunea Scriitorilor, sînt alcătuite şi conduse de tineri, cu o singură excepţie, *Viaţa românească*. Şi în redacţia acestei reviste se află tineri. În ceea ce priveşte paginile *Vieţii româneşti*, mai mult de jumătate din ele sînt acoperite cu scrisul celor tineri — proză, poezie, critică şi istorie literară, eseuri.

Este clar că febrilitatea creatoare de care este cuprinsă acum lumea noastră literară şi editorială se datorează, în bună parte, apropierii aniversării de care am vorbit mai înainte. Dar tot atît de clar este că acest impuls va continua să-şi dea roadele. Experienţa cîştigată în sectorul nostru de muncă cu prilejul aniversării o vom duce mai departe şi o vom îmbogăţi.

Vom duce, de asemenea, mai departe experienţa căpătată în relaţiile noastre cu scriitorii din ţări socialiste şi din ţări nesocialiste. În 1970, am primit vizita a peste 150 de scriitori străini, le-am vorbit despre literatura noastră, le-am arătat ţara noastră cu cîmpurile, munţii şi apele ei, cu vechile ei monumente de artă. Peste 150 de scriitori din România socialistă au vizitat ţări străine. Această acţiune a avut ca efect, între altele, sporirea cărţilor noastre traduse în graiuri străine şi apărute peste hotare, atît în Răsărit, cît şi în Apus.

Acum aproape că nu există scriitor în țara noastră care să nu fi predat unei edituri sau care să nu aibă pe masa lui de lucru o carte importantă sau chiar măcar o cărticică modestă închinată aniversării partidului, închinată poporului nostru constructor al socialismului.

Este semnul devoțiunii noastre, al adeziunii noastre față de ideile, de politica Partidului Comunist Român, a cărui aniversare glorioasă o întîmpinăm, asemeni tuturor cetățenilor patriei, cu inima încărcată de seva bucuriei și împlinirilor.

Scanned with OKEN Scanner

D. Ghişe

CÎTEVA CONSIDERAŢII DESPRE CULTURĂ ŞI VALOARE

Activitatea umană, creaţie permanentă de valori materiale şi spirituale, a constituit o străveche temă a reflexiei filozofice, obiectul unor neistovite confruntări de idei. Lucrurile sînt firești şi explicabile. Căci prin ce se distinge şi, totodată, se defineşte omul în raport cu alte fiinţe mai mult sau mai puţin evoluate dacă nu prin faptul că activitatea sa e îndreptată spre un scop, e activitate conştientă însoţită perpetuu de perspective, e creativitate. Între albina care construieşte figuri geometrice de cea mai perfectă formă şi arhitectul cel mai stîngaci cu putinţă — spune Marx în *Capitalul* —, deosebirea este enormă. Enormă, deoarece arhitectul, înainte de a *face* ceva, construieşte mental. El ştie, adică, ce vrea să facă. El, altfel spus, creează ! Constatarea acestei evidenţe, aparent atît de simple, nu uşurează însă cu nimic rezolvarea chestiunilor care abia de acum încolo se ridică. Cum creează omul ? Ex nihilo ? Care sînt legile după care el creează ? Care sînt scopurile ? Finalitatea creativităţii umane este imanentă sau transcendentă ? Cînd se creează o valoare ? Dar ce este o valoare ? etc., etc. Repertoriul unor asemenea întrebări este, desigur, mult mai larg şi mai complicat. Teoria marxist-leninistă a dat răspuns la numeroase întrebări cheie izvorîte dintr-o problematică atît de stufoasă şi, chiar dacă nu a răspuns la toate, ne-a oferit o perspectivă de principiu în abordarea celor mai complicate chestiuni, o metodă de a le gîndi de pe temeiul logic-istoric al materialismului dialectic.

Scanned with OKEN Scanner

Evident, pentru noi, multe din întrebările sumar schițate și-au primit un răspuns definitiv. Au răspuns la ele chiar înaintași îndepărtați ai noștri. Supoziția mitică a creației din nimic primise un răspuns clar încă de la materialiștii antici. Cu tot caracterul naiv al gîndirii lor, ei știau foarte limpede că *ex nihilo nihil!* Există însă un mănunchi de probleme care își așteaptă un răspuns mereu înnoit, determinat de însăși praxisul creației umane de valori materiale și spirituale pe trepte istorice diferite. Din trunchiul vechi al aceluiași copac cresc ramuri noi. Au fost create valori materiale și acum cinci mii de ani. Problema poluării atmosferei s-a ivit însă numai pe o anumită treaptă atinsă de această creație, pe treapta scării producției industriale dezvoltate. *In nuce,* teoretic și potențial, problema exista și cînd s-a aprins primul foc din vreascuri. Practic ea se pune astăzi, în zilele cînd *posibilitatea* a devenit *realitate*. Ceea ce demonstrează încă o dată nu numai că practica așază probleme în fața teoriei, ci că le și așază într-un anumit fel. Dacă odinioară preocuparea pentru rezolvarea unei astfel de probleme putea să apară dacă nu absurdă cel puțin inutilă (las că o atare problemă nici nu putea să se ivească în lipsa unor mijloace, tot practice, care să o facă să trans-pară), astăzi se înscrie în registrul imperativ al urgențelor.

Mutatis mutandis, probleme vechi și cu răspunsuri date cîndva, discutate și răsdiscutate, pot să ne apară astăzi, într-o altă structură a practicii, luminate din unghiuri noi sau, cum spuneam, avînd crescute ramuri noi pe trunchiul vechi. Problemele legate de creativitatea umană reprezintă, credem noi, unul din acele trunchiuri multiseculare prin care circulă o sevă multiseculară mereu proaspătă, capabilă, prin însăși natura ce o definește, să dea naștere unor mereu și mereu noi și bogate ramificații.

Pe trunchiul istoriei omenești a apărut un nou cerc, o nouă vîrstă socială, cea mai proaspătă și mai viabilă, cea mai înaltă expresie a experienței acumulate, fruct de maturitate istorică și socială — societatea socialistă. Creația umană a valorilor materiale și spirituale a fost așezată într-o nouă structură, într-un alt plan decît cele precedente, în noi forme și raporturi. Iată de ce, în socialism, obiectiv și subiectiv, problemele culturii, deși străvechi, se pun în termeni noi, în termenii determinați de însuși tipul nou de cultură pe

Scanned with OKEN Scanner

care o construim, cultura socialistă. Creaţia valorilor etice, estetice, politice, artistice etc., ca întreaga activitate umană din societatea noastră socialistă, poartă o pecete nouă, se structurează în perspectiva unei finalităţi precise, destinată să ridice omul la cea mai înaltă demnitate, la cunoaşterea rostului său sublim în lume, la conştiinţa puterii sale de a cunoaşte şi a se cunoaşte, de a transforma şi a se transforma. Mai mult, nu numai că se pun în termeni noi, dar apar noi probleme în însăşi practica construcţiei materiale şi spirituale a societăţii noastre noi.

Fără a ne putea propune dezbaterea unei problematici atît de complexe şi de întinse, inepuizabilă în dinamica ei vie, izvor de permanentă şi reînnoită meditaţie, am vrea să abordăm doar cîteva aspecte teoretice şi practice legate de o problemă în jurul căreia s-au ţesut multe gînduri şi nu numai de astăzi : problema valorii. Conceptul de valoare, fundamental pentru definirea unei culturi şi pentru aprecierea activităţii umane în general, este şi cîmpul în care se manifestă o vie confruntare contemporană de idei.

*

Marx, în *Capitalul,* a definit în mod strălucit valoarea economică, oferindu-ne o dimensiune clară în jurul căreia se structurează creaţia de valori materiale, cultura materială a societăţii. În ceea ce priveşte cealaltă latură a culturii, latura creaţiei de valori spirituale, clasicii marxismului ne-au oferit sugestii de o incomensurabilă importanţă, dar care nu ne scutesc de un efort permanent de gîndire. Referindu-ne la acest din urmă aspect, la sensul mai restrîns de cultură, adică la cultura spirituală, de la început se ridică o întrebare elementară, dar capitală : din ce este constituită cultura spirituală a societăţii ? Orice produs al activităţii spirituale a omului se constituie automat într-un act de cultură ? Cultura este constituită adică din toate produsele activităţii spirituale a societăţii, este o sumă nediferenţiată a acestei activităţi, sau în conţinutul acestei categorii intră numai *anumite produse* ale activităţii spirituale a oamenilor ?

Încă la Cicero şi Horaţiu, termenul de cultură apare cu un înţeles restrictiv. În *cultura animi* despre care ei vorbeau nu erau incluse decît produse spirituale *utile* şi *ordonate.* Într-o formă aproximativă şi aproximantă, cei doi latini au

Scanned with OKEN Scanner

intuit ceea ce am numi caracterul diferențiat, selectiv al culturii. În cultură nu intră ca părți constitutive ale ei orice produse ale activității spirituale. Așa, de exemplu, a dezlega o problemă elementară de matematică (care a mai fost dezlegată pînă acum de *n* ori) presupune desigur efectuarea unei activități spirituale. Rezultatul acestei activități nu se instituie însă, prin simpla lui efectuare, într-un act de cultură. Cînd s-ar putea atunci institui el într-un act de cultură? În momentul în care produsul obiectiv al activității spirituale are o valoare. Atunci cînd, de pildă, Lobacevski și Bolyai, prin activitatea lor spirituală, au reușit să dea o nouă geometrie. Au creat ceva „util" și „ordonat", au adus un spor de cunoaștere, au „descoperit" și creat ceva nou, au creat o *valoare*.

Termenul de cultură este astfel strîns legat de conceptul de *valoare*, concept al cărui conținut exprimă întotdeauna o *apreciere*, desemnează însemnătatea, prețuirea pe care societatea, clasele sociale o acordă anumitor creații umane.

Iată deci că nu orice produs al activității spirituale a omului se constituie automat într-un act de cultură. *Cultura este constituită din roadele activității spiritual-umane, structurate axiologic, adică în funcție de un întreg și complex sistem de valori.*

Stabilind acest lucru, se ridică însă, în fața noastră, încă o problemă, aceea a determinării conceptului de *valoare* însuși. Ce este, în fond, valoros, ce este o valoare? După ce criterii stabilim distincții între valori, acordăm valoare unui lucru și altuia i-o refuzăm? Actul de valorificare are un conținut obiectiv sau subiectiv?

★

Spre sfîrșitul secolului trecut și, cu preponderență, la începutul secolului nostru, preocuparea accentuată pentru această problemă s-a întrupat în ceea ce s-a numit filozofia culturii sau, mai exact, în filozofia valorilor. Începînd cu neokantienii badici Windelband și Rickert, continuînd apoi cu Spranger, Litt, N. Hartmann, Max Scheler, O. Spengler, Toynbee ș.a., numeroși gînditori și-au consacrat cea mai mare parte a activității lor filozofice problemelor axiologice.

De pe poziții generale filozofice idealiste, acești gînditori n-au reușit să dea o rezolvare problemei. Aistorici, cînd au

Scanned with OKEN Scanner

considerat în sens platonician existența obiectivă, dar exclusiv ideală a valorilor, valorile fiind considerate de esență transcendentă, cînd, de pe pozițiile idealismului subiectiv, au negat orice caracter obiectiv al valorilor, reducîndu-le la liberul arbitru al aprecierii. În acest fel repudiind orice criteriu obiectiv în stabilirea valorilor, idealismul subiectiv a eșuat într-un sofistic relativism extrem. Este ilustrativ din acest punct de vedere cazul existențialismului în încercările sale de a construi o etică în lipsa unor criterii obiective de valoare și a unor norme etice. Considerînd libertatea numai ca un prius ontologic necondiționat al subiectivității umane, omul, din punctul de vedere existențialist, este liber să facă orice ; el este liber să aleagă într-un fel sau altul. Cum libertatea sa este absolută, ea nu poate fi limitată de ceva ; ca atare, exersarea ei nu implică o distincție între diferitele acțiuni. Dacă actele n-ar fi echivalente sub raportul valorii lor, omul n-ar fi liber. Căci ar trebui să se țină seama de aceste distincții. Numai considerînd toate actele umane ca fiind echivalente, ești liber să alegi. În acest caz, așadar, nu importă *ce* alegi, ci numai actul alegerii în sine. Iată cum o teoretizare a lipsei de distincții valorice se confundă, în ultimă analiză, cu liberul arbitru total, cu subiectivitatea absolută a valorilor. În acest sens, Simone de Beauvoir scrie că „Libertatea este sursa din care izvorăsc toate semnificațiile și toate valorile, ea este condiția originară a întregii justificări a existenței" (în *Pour une morale de l'ambiguite*, Paris, Gallimard, PUF, p. 33). Pe de o parte, libertatea absolută, în mod total necondiționată, este libertatea de a nu ține seama de valori. Pe de altă parte, aceeași libertate, pentru care nu există criterii, este sursa tuturor valorilor. Idealismul subiectiv, incapabil să rezolve problema valorilor, se învîrtește steril într-un cerc vicios.

Indiferent de poziția pe care o ocupă, caracteristic pentru teoreticienii burghezi ai culturii este tendința de a înlătura valențele sociale ale valorii, de a o autonomiza, desprinzînd-o de realitatea istorică concretă în care apare, de a considera valorile fie transcendentale, fie pur subiective.

Neokantienii din Școala de la Baden, definind fenomenul istoric ca unic (individual, singular), au considerat implicit că istoria și cultura sînt fenomene „autonome", adică izolate și desprinse din complexul vieții concret-istorice, că ele trebuie explicate *exclusiv* prin conceptul *valorii*. *Valoarea* era, la rîn-

Scanned with OKEN Scanner

dul ei, concepută și ea *autonom*, desprinsă de istorie, ruptă de necesitatea imanentă procesului istoric social. Pentru Windelband, „are valoare numai ceea ce e unic".

Această poziție de gîndire, reluată într-un fel propriu de Spengler, își dezvăluie mai pregnant consecințele negative, agravîndu-le. Rupînd categoria valorii de istorie, de societate, de structura și tendințele ei, Spengler stabilește o tipologie a culturii fără nici o acoperire reală. Cultura, după el, exprimă „suflete" și „peisaje". Formele spirituale ale marilor culturi, după el, nu pot fi explicate prin fenomene sociale, etice și politice, prin structura societății ; ele sînt doar expresia a ceva sufletesc. Refuzînd să trateze fenomenul culturii prin prisma cauzală (cultura = productivitate spontană a sufletului), el se ratașează la poziția biologistă nietzscheană și diltheyană, afirmînd că culturile apar și dispar în funcție de apariția și dispariția unei forțe vitale iraționale. Ele se nasc și mor ca și indivizii, existînd o *reîntoarcere eternă*, cum afirmă Nietzsche. Așadar, între culturi nu există continuitate, fiecare cultură reprezentînd un *nou început*.

Concepînd dintr-o perspectivă heteronomică societății și istoriei ei valorile culturale, Spengler neagă însăși ideea de *progres*, pe care îl consideră o iluzie.

„Valoarea — scrie Raymond Baier — este de domeniul rafinamentului... Este sensul laudativ al cuvîntului *calitate*... Valoarea este totdeauna o izbîndă..." (*Traite d'Esthétique*, Armand Colin, Paris, 1956, p. 102.) Cu alte cuvinte, valoarea este adăugată obiectului de către subiectul care îl apreciază. Așadar subiectul nu apreciază o valoare care există independent de aprecierea lui, ci valoarea este creată de aprecierea însăși.

Interpretarea idealist-subiectivă a valorilor este împinsă pînă la ultima ei consecință de neopozitivism. „Adăugînd că această acțiune este rea, nu formulez nici o altă judecată despre ea, îmi manifest numai dezaprobarea..." — scrie A. I. Ayer (*Langage, verité et logique*, Flammarion, Paris, 1956, p. 150).

În felul acesta, stabilind dihotomia radicală a faptului și a valorii, separația lor totală, neopozitiviștii au exclus din domeniul științei orice judecată apreciativă. În realitate, știința, în ciuda interdicțiilor neopozitiviste, nu cuprinde numai judecăți empirice, faptice, ci și propoziții și acțiuni practice, subordonate anumitor reguli și norme cu ajutorul cărora oamenii de știință încearcă să realizeze anumite cerințe valorice.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, dacă valorile ar fi pur emotive, aprecieri strict subiective — așa cum afirmă neopozitiviștii —, cum poate fi explicată „autoritatea" unor valori, faptul că unele se impun și altele nu, că unele sînt considerate ca atare, iar altele ca pseudo-valori? Idealismul subiectiv se dovedește incapabil să stabilească criterii de ierarhizare a valorilor. Repudiind orice caracter obiectiv al judecăților de valoare — idealiștii subiectivi ajung inevitabil la o înfundătură relativistă. După cum, idealiștii obiectivi, postulînd în mod absolut caracterul heteronomic al valorilor, supraistoricitatea, transcendentalitatea lor, eșuează inevitabil în apriorism și dogmatism axiologic.

Concepția materialist-dialectică și istorică, fără să nege latura subiectivă a judecăților de valoare, relevă totodată și accentuează latura lor obiectivă. Într-adevăr, dacă valoarea este întotdeauna o relație între subiect-obiect și, prin aceasta, ea are inevitabil și o latură subiectivă, se manifestă numai în cadrul acestei relații, ea are totodată și un conținut obiectiv, care nu depinde de subiect și este independentă de el. Căci apreciind un obiect nu aprecierea noastră determină însușirile obiectului ci, dimpotrivă, însușirile pe care el le posedă determină aprecierea noastră. „Calitatea" de care vorbea Baier nu este o simplă laudă. Calitatea lucrurilor le aparține acestora. Noi putem însă să o sesizăm sau nu. Ea devine *pentru noi*, devine o valoare, evident, în măsura în care o apreciem ca *atare*, dar acest raport gnoseologic nu exclude și nu condiționează existența ontică a calității respective. Nu aprecierea creează valoarea. Ea o exprimă însă și ca atare îi deschide cîmp de manifestare. Exprimînd-o, o face desigur într-o formă subiectivă. De aici și posibilitatea unor diferențe în aprecierea valorilor. Dar *existența* valorilor nu se confundă cu *aprecierea* lor. Valori care n-au fost *recunoscute* ca atare, apreciate adecvat adică, s-au impus ulterior. Altele, dimpotrivă, apreciate ca valori, ulterior au fost respinse ca pseudo-valori.

Actul de valorificare presupune așadar ca un element constitutiv și esențial al lui *cunoașterea* și, în funcție de această cunoaștere, și o anumită atitudine apreciativă, de natură afectivă. Atît *cunoașterea* cît și atitudinea apreciativă sînt, în egală măsură, produse istorice, rezultatul dezvoltării, al progresului social-istoric în ansamblul său, consecința unor factori sociali-istorici concreți, ai unei etape istorice date.

Scanned with OKEN Scanner

Altul este modul de a cunoaşte şi a aprecia, de a *valoriza* adică, al omului primitiv şi altul al celui din zilele noastre. Mai mult, altul este modul de a cunoaşte şi de a aprecia, de a valoriza adică, al sclavului şi al stăpînului de sclavi, al proletarului şi al burghezului.

Activitatea spirituală a oamenilor nu însumează numai un anumit grad de cunoaştere, ci şi atitudinea umană faţă de lucrurile şi fenomenele cunoscute, aprecierea acestora adică. Această apreciere nu este nici ea strict şi exclusiv individual-subiectivă. În individual şi singular se manifestă totodată, necesarmente, şi generalul. Individualul nu este decît o părticică a generalului. Generalul nu există decît *în* şi *prin* particular. În conştiinţa individuală, conştiinţa valorificatoare, se manifestă într-un fel sau altul conştiinţa socială, poziţia obiectivă, de clasă, care a şi modelat într-un anumit mod această conştiinţă individuală. Însuşi actul valorificării este determinat, în ultimă instanţă, de această poziţie *obiectivă* a individului, de perspectiva de clasă din care el priveşte şi în care s-a format. Actul de valorificare este un act social, iar în societăţile împărţite în clase el poartă pecetea istorică de clasă.

În felul acesta, arătînd raporturile complexe dintre subiect-obiect nu numai la scara individului, ci ridicînd înţelegerea individului la nivelul societăţii, al claselor şi al grupurilor sociale, în funcţie de interesele şi trebuinţele sociale ale acestora, arătînd totodată că activitatea spirituală a oamenilor este determinată în ultimă analiză de structura social-istorică concretă a societăţii, de formaţiunea social-economică în care oamenii trăiesc, concepţia marxistă asupra culturii a pus capăt teoriilor abstracte despre „cultură în general", ca şi despre „societate în general", a arătat că cultura, valorile filozofice, artistice, etice, adică, nu sînt decît expresia spirituală obiectivată a unei societăţi într-o anumită fază istorică de dezvoltare. Astfel, justa înţelegere a istoriei şi a culturii nu poate începe decît de la aflarea acelui moment care fundează şi condiţionează valorile în mod obiectiv, prin aflarea legităţilor obiective care explică însăşi geneza şi constituirea culturii.

*

Din aşezarea şi definirea teoretică a valorii rezultă implicit consecinţe metodologice practice. Dacă valorile culturii nu

Scanned with OKEN Scanner

sînt nici heteronome nici autonome în raport cu societatea şi istoria ei, atunci rezultă limpede că analiza valorilor întruchipate în diversele produse ale activităţii spirituale umane trebuie să pornească întotdeauna de la contextul istoric-concret în care au apărut, adeziunea sau respingerea lor trebuind să se ridice deasupra „purei" subiectivităţi, să se racordeze adică la repere obiective : care este contribuţia respectivei valori în raport cu progresul social, în raport cu „conflictul" sau „alianţa" pe care fiecare valoare le-a manifestat faţă de necesitatea obiectivă istorică, socială.

Evident, ar fi o greşeală, străină de spiritul filozofiei marxiste, dacă determinismul social-istoric al valorilor ar fi conceput în mod simplist, linear, unilateral şi rigid. Flexibilitatea determinării valorilor decurge din caracterul relativ independent al dezvoltării lor, din „abaterea" relativă a traiectoriei acestora de la o linie mecanic determinată. Manifestările acestei relativităţi e multiformă. Ele se evidenţiază atît în cadrul raportului dintre tradiţie-inovaţie, cît şi în cadrul interacţiunii reciproce dintre diferitele valori sau în cadrul influenţei pe care, la rîndul lor, valorile culturii o au asupra dezvoltării vieţii sociale în general.

Dar, privite chiar din acest unghi al „autonomiei" lor, valorile nu ne apar şi nu sînt un produs gratuit şi întîmplător, ţîşnire spontană şi arbitrară a subiectivităţii. Ca atare, nici aprecierea lor nu poate fi privită ca o simplă „opţiune lirică", subiectivă. Căci, aşa cum spunea şi T. Vianu, în structura actuală şi viitoare a oricărei culturi se simte prezenţa muncii culturale desfăşurată de generaţiile ce ne-au premers. Această latură obiectivă de continuitate a culturii exclude posibilitatea oricărei atitudini nihiliste faţă de înaintaşi şi nu permite aprecierea vreunei valori în afara contextului dat de creaţia umană anterioară. Ne place sau nu ne place, „avangardismul" cultural „fără ţărmuri" se transformă în contrariul său, într-un trogloditism steril care se hrăneşte cu iluzia că lumea începe cu sine. *Ex nihilo nihil !* Cum am putea înţelege şi aprecia, cum am valoriza creaţia poetică actuală fără aportul poetic popular în flexionarea limbii, fără aportul poetic eminescian, blagian, arghezian etc. ? Dacă dezvoltarea culturii nu e posibilă prin fracturi, tot atît de adevărat este şi faptul că instituirea unor noi valori nu se poate reduce la repetarea

Scanned with OKEN Scanner

nesfîrșită a celor create. „Avangardismul“ și „epigonismul“, în formele lor absolute, sînt surori siameze.

Influența tradiției asupra formelor culturii prezente se evidențiază și în faptul că, întotdeauna, un act de cultură se constituie ca atare în măsura în care el este comunicat unei colectivități. O „valoare“ care nu-și comunică conținutul și este incomunicabilă rămîne strict subiectivă, individuală, rămîne o potențialitate care nu se realizează ca act de cultură, ca valoare. Așa, de exemplu, fiecare dintre noi are sentimente și emoții puternice. Atîta timp cît ele nu se obiectivează într-o expresie poetică, să zicem, ele nu se pot valorifica social, nu se constituie ca valori artistice, poetice. Căutînd să le dai expresie artistică, să le obiectivezi într-o operă de artă, ești nevoit, implicit, să comunici. Poetul, ca și muzicianul, artistul plastician sau indiferent ce alt creator de cultură, în măsura în care doresc ca bunul cultural respectiv să intre în societatea oamenilor și să devină o valoare, sînt nevoiți să se exprime în limbajul de forme culturale accesibil societății date din care fac parte. Dar întrebuințînd acest limbaj comun de forme, ceva din munca culturală anterioară, care a produs aceste forme, se introduce, implicit și cu necesitate, în creația prezentă ; în felul acesta tradiția își găsește încă unul din mijloacele sale de a ne influența. Rezultă însă de aici că utilizarea cu orice preț a formelor criptice de expresie are, în ultimă instanță, un preț prea mare. Este prețul autoexcluderii din lumea valorilor.

Desigur, influența muncii culturale anterioare asupra prezentului nu este univocă. Ea poate fi și negativă, nu numai pozitivă. De aici rezultă, cu necesitate, situarea noastră permanentă pe pozițiile discernabilității critice. Poziție critică fixată de la înălțimea orizontului contemporan al cunoașterii, al filozofiei marxist-leniniste, al idealurilor umaniste urmărite de societatea noastră socialistă.

Iată de ce construcția culturii noastre socialiste, ca și a întregii societăți, nu este nici operă spontană, nici arbitrară. Structurarea valorilor ei, aprecierea, direcționarea și ierarhizarea lor este operă construită conștient, după legi științifice, în care rolul conducător al partidului — conștiința colectivă cea mai înaltă a poporului nostru — se exercită cu vigoarea necesității.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Ianoşi

PRINCIPII DIALECTICE ÎN ESTETICA MARXISTĂ

Ne propunem să schiţăm, în cele ce urmează, teoria şi metodologia marxist-leninistă a *„unităţii contrariilor"*, prin mijlocirea cîtorva raportări estetice — dintre gnoseologie şi ideologie, obiectiv şi subiectiv, real şi ideal, reflectare şi creaţie, cunoaştere artistică şi cunoaştere ştiinţifică, artă şi politică, concepţie despre lume şi operă, libertate şi responsabilitate, unitate şi diversitate, continuitate şi discontinuitate, tradiţie culturală şi artă socialistă. Nu ne propunem să le epuizăm ca număr sau ca sferă de discuţie, ci doar să enunţăm un principiu, nuanţîndu-l istoric.

Dialectica se situează la antipodul eclectismului, logica dialectică, potrivit recomandărilor lui Lenin din 1921, presupune : întîi, să cuprindem toate laturile, conexiunile şi „mijlocirile" obiectului („Acest lucru nu ne va reuşi niciodată pe deplin, dar cerinţa multilateralităţii ne fereşte de greşeli şi de anchilozare") ; al doilea, să privim obiectul în dezvoltarea, „automişcarea", schimbarea lui ; al treilea, să introducem în definiţii practica umană, „şi ca criteriu al adevărului, şi ca determinant practic al legăturii dintre obiect şi ceea ce este necesar omului" ; al patrulea, să ne amintim că „nu există adevăr abstract, adevărul este întotdeauna concret" [1].

---

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, Editura Politică, Bucureşti, vol. 42, p. 302—303.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul *materialismului dialectic* sau al *dialecticii materialiste*, sînt posibile deplasări de accent, potrivit cu obiectivele particulare ale diferitelor situaţii istorice. Principial unitară, filozofia marxistă îşi poate deci evidenţia preponderent — după necesităţi — anumite laturi.

La mijlocul şi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, materialismul cîştigase teren în rîndul intelectualităţii ; întemeietorii marxismului şi-au concentrat de aceea atenţia nu în direcţia repetării premiselor gnoseologice ştiute şi acceptate, ci a dezvoltării şi aplicării lor în domeniul dialecticii şi al istoriei. Ulterior, situaţia s-a modificat, filozofia burgheză s-a specializat în apărarea idealismului, şi anume prin însuşirea unor elemente dialectice ; marxism-leninismul a trebuit de aceea să-şi regrupeze argumentele în favoarea temeiurilor sale materialiste, pentru a înfrunta cu succes unele teorii devenite dominante la începutul secolului al XX-lea, în faza monopolistă a capitalismului.

Se păstrează oare situaţia pînă astăzi similară şi se aplică ea oare şi în domeniul particular al esteticii ?!

Ni se pare de domeniul evidenţei importanţa pe care o au în estetica burgheză a secolului teoriile constituite sau prefigurate tocmai în primul sau în primele lui decenii. Este edificatoare, în acest sens, constatarea influenţelor unui Benedetto Croce, Henri Bergson, Sigmund Freud sau Martin Heidegger. Credem a nu greşi afirmînd, în continuare, că majoritatea esteticienilor de atare factură s-a distins prin valorificarea, mai mult sau mai puţin conştientă, a unor elemente dialectice, subsumate însă de obicei unor puncte de vedere nematerialiste. Vederile unui Wilhelm Worringer, spre pildă, consonante şcolilor plastice expresioniste şi abstracte, au fost pe cît de accentuat dialectice, pe atît de hotărît subiectiviste. Situaţia este aproximativ aceeaşi în cazul filozofiei culturii şi al filozofiei artei, profesate de Lucian Blaga. Esteticienii fenomenologi, descinşi din Edmund Husserl şi prelungiţi pînă la Roman Ingarden, s-au exersat în „coordonarea principială“ a obiectului cu subiectul. „Straturile“ obiectului artistic, descrise de către acelaşi Ingarden sau de către Nicolai Hartmann, s-au dovedit a fi pînă la urmă stratificări de ordin subiectiv

Scanned with OKEN Scanner

și subiectual. Sondarea psihicului, pînă în cele mai adînci zone ale subconștientului, i-a distins pe teoreticienii psihanalizei, individualpsihologiei sau ai neofreudismului. Meandrele trăirilor sufletești i-a fascinat pe intuitiviști. Transcenderea realului au urmărit-o suprarealiștii. Mistica a renăscut în concepțiile neotomiste. Drama complexă a individului a fost minuțios reconstituită de către existențialiști.

Cu alte cuvinte, în avanscenă a trecut o *dialectică spiritualistă,* de regulă neîncrezătoare în mărturiile simțurilor, supralicitînd componentele relativiste ale dialecticii, plătind un tribut variabil punctelor de vedere sceptice, agnostice, subiectiviste ; multe orientări estetice au hipertrofiat „mișcarea" în dauna „materiei", au supralicitat dinamica spirituală, sufletească, ideală, în detrimentul suportului ei real. Reținem de fiecare dată subtila analiză a unor subtile modificări, mutații, variații din domeniul artelor. Valorificarea lor critică o conducem însă sub egida *dialecticii materialiste*, care — pînă la subtilități și dincolo de ele — nu trece cu vederea temeiurile sale ontologice și gnoseologice, rezolvarea marxistă dată problemei fundamentale a filozofiei.

OBIECTIV ȘI SUBIECTIV

Într-un sens filozofic cuprinzător, „imaginii" i se subsumează senzația, percepția, reprezentarea, silogismul, raționamentul științific și opera artistică, adică toate treptele și variantele reflectării. Unicul se subdivide trihotomic, dar, prin mijlocirea aceluiași sinonim, recunoaște osmoza dintre „imaginea" *generală* (filozofică), *particulară* (estetică) și *individuală* (plastică). Esteticianul folosește cu precădere cea de a doua accepțiune a noțiunii, nici de tot cuprinzătoare și nici prea restrictivă — „imaginea concret-sensibilă" a lumii exterioare ; el știe totodată că sînt posibile deplasările ei „în sus" și „în jos", spre o viziune mai largă, care să înfrățească arta cu știința, și una mai limitativă, care să distingă artele reproducătoare de cele nefigurative. El va evita, prin urmare, să confunde, semantic sau în fapt, diferitele planuri : nivelul general-gnoseologic, cînd „imaginea" este rezultatul oricărei reflectări,

Scanned with OKEN Scanner

nu doar al celei „concrete", precum și nivelul individualizat, plastic și plasticizator, presupunînd o concretizare propriu-zisă de tipul înfățișării, zugrăvirii, recognoscibilității vizuale — de nivelul estetic al acelei sensibilități și sensibilizări variate, care poate fi saturată de valențe abstracte sau poate să aibă o suprafață doar parțial concret-imagistică. Ceea ce înseamnă că, disociind planurile, va avea grijă să le și reasocieze. O atare interpretare, laxă, mișcătoare, dar precisă, a „imaginii artistice" permite atît explicitarea tuturor artelor, cît și a tuturor epocilor și modalităților de înflorire artistică.

Fiecare imagine artistică este de fapt reflectarea subiectivă a lumii obiective, unitatea laturilor obiective și subiective. Totuși, sînt posibile schimbări de accent în cadrul aceleiași formule : opera de artă pare cînd o imagine subiectivă a lumii *obiective* (epicul), cînd o imagine *subiectivă* a lumii obiective (liricul). „Obiectivitatea" epicului și „subiectivitatea" liricului sînt aparențe, dar aparențe alimentate de fapte și trăsături neîndoielnice, și tocmai de aceea adînc înrădăcinate în conștiința oamenilor. Cititorul este adesea tentat să identifice un roman cu viața înfățișată, iar o poezie lirică s-o suprapună personalității autorului, neglijînd în primul caz elementul subiectiv, iar în al doilea — pe cel obiectiv, ambele prezente, dar într-un mod indirect. Această aparență reală declanșează, din partea esteticienilor, un șir de acțiuni în consecință. „Iluzia subiectivității" este una din cauzele orientărilor estetizante spre muzică sau lirism, „iluzia obiectivității" — unul din motivele fascinației exercitate de literatură sau epicitate asupra concepțiilor simpliste, vulgarizatoare, sociologizante. Speculînd aceste iluzii, generate de particularități efective, unii se străduiesc să îndepărteze arta de confruntările hotărîtoare ale dezvoltării sociale și să o cantoneze în sterile frămîntări sufletești, inconștiente și subconștiente, în emoții pe cît de „pure" (purificate de idei) pe atît de inoperante — alții, dimpotrivă, reduc activitatea artistică la o „dublură" mecanică, lipsită de justificare superioară, a unor fapte, procese, structuri sociale și ideologii preexistente, frustrată de splendoarea ineditului, urmărind banale „învățăminte", iar nu înnobilarea spirituală și sufletească a omului.

Scanned with OKEN Scanner

Conştiinţa este prin definiţie bipolară, reflectorie şi creatoare. Arta îndeplineşte funcţia oglinzii — au spus-o şi Shakespeare, şi Stendhal, şi mulţi alţii —, dar a uneia active, nu inert orientate asupra lumii „din afară", ci întotdeauna prin mijlocirea fanteziei „lăuntrice" transformatoare a maestrului de oglinzi. Dublul izvor, obiectiv şi subiectiv, produce o copie în nici un caz mecanic copiată, ea fiind „la fel" şi „altfel" decît originalul. Fidelitatea faţă de preexistent include şi infidelitatea — pentru ca rezultatul să se poată constitui într-o nouă preexistenţă a mai noilor acte reflectorii active. „Opera" presupune acest specific activism uman : nesatisfăcut de lumea sa, omul se hotărăşte să o schimbe prin acţiunile lui. Practica este superioară cunoaşterii prin valoarea ei de „realitate nemijlocită", iar opera de artă generează inedite realităţi !

Unitatea se dedublează din nou — în fapt şi în idee —, cu simpatii admisibile sau exagerate pentru una dintre laturi. Diferitele epoci sau ramuri artistice au ilustrat cu precădere fie principiul oglindirii, fie al creativităţii, iar diverşii esteticieni s-au arătat dornici de a lămuri fie adecvarea, fie nonadecvarea dintre copie şi model — pînă la totala concordanţă sau pînă la divorţul absolut, inutile şi ineficiente în aceeaşi măsură.

Polarizările s-au resimţit şi în timpurile din urmă. Unii cercetători au înfeudat arta vieţii, alţii au rupt una de alta sferele şi le-au opus în chip rigid. „Realismul" a fost celebrat ca singur criteriu şi singur efect al *apropierii* imaginii de real, iar apoi dat uitării din dorinţa de a sublinia *îndepărtarea* artistului de lume. Ni s-a recomandat să-l venerăm doar pe Balzac, cronicar perfect al societăţii sale, sau numai pe Kafka, desăvîrşit vizionar anistoric. Cronicarul fusese de fapt şi vizionar, iar ultimul s-a inspirat din realităţi indubitabile. Remarcînd laturile îndeobşte ignorate, nu dorim să trecem cu vederea aparenţele mai vădit „fidele" sau „infidele", şi ele esenţiale. Nu-i vom confunda pe Ion Luca Caragiale cu Mateiu Caragiale, pe Grigorescu şi Ţuculescu ; ne vom simţi mai atraşi de vitalismul lui Rodin sau de avîntul spiritual propriu lui Brâncuşi ; îi vor gusta mai mult pe impresionişti sau pe expresionişti, situaţi în filonul unei evoluţii „naturale" şi,

dimpotrivă, „artificiale". Experienţele artistice sînt diverse şi chiar inverse, în raport cu ale predecesorilor sau ale contemporanilor de altă factură. Cele autentice se disting însă şi printr-o relativitate înţeleaptă şi derutantă, iar impresionismul se opune nu doar expresionismului (mai „ideal"), ci şi naturalismului (mai „real") ş.a.m.d.

Să nu ne încredem orbeşte în aparente dependenţe sau independenţe, absolutizîndu-le. Aparenţa poate fi esenţială sau superficială. Înainte de a se înverşuna în susţinerea doar a „cunoaşterii" ori numai a „voinţei", esteticianul ar face bine să regîndească interpenetrarea lor.

GNOSEOLOGIE ŞI IDEOLOGIE

Materialismul dialectic şi materialismul istoric sînt lăuntric unitare. Adevărul este nu doar dialectic schimbător, dar şi istoric determinat. Iar „oglinda", inclusiv cea artistică, are un sens biunivoc, gnoseologic şi ideologic totodată. Ea imprimă şi exprimă concomitent, se raportează la fapte şi la idei, la procese petrecute pe planul existenţei şi al conştiinţei. Hotărîtoare este osmoza ambelor zone, reale şi ideale, mutaţiilor obiective suprapunîndu-li-se cele subiective şi, la rîndul lor, obiectivate în artă.

Metodologia *materialistă* invocă neîncetat, de-a lungul veacurilor şi în cele mai diferite sisteme estetice, „prezentarea", „zugrăvirea", „exprimarea", „reflectarea", „oglindirea" vieţii. Arta e subordonată constant unei realităţi exterioare şi anterioare ei, şi gestul merită cu prisosinţă reţinut, în înfruntarea orientărilor contemporane ostile principiului reflectării. Dacă principiul dat nu a fost scutit de simplificări, remediul nu-l poate în nici un caz constitui ocolirea lui, ci doar înţelegerea sa mai nuanţată. Nu vom uita nici deosebirile dintre, să zicem, un romancier de tip mărturisit realist, dornic să „zugrăvească" viaţa într-un chip explicit şi desfăşurat, şi un poet liric, un compozitor sau un prozator simbolic, alegoric, parabolic. Oricît ar fi însă de subtilă, mediată, disimulată, reflectarea rămîne un atribut şi un imperativ categoric al artei, de unde şi imposibilitatea eludării punctului de vedere gnoseologic dintr-o analiză estetică multilaterală şi competentă. Oglindirea nu va putea fi înlocuită, ci doar în-

Scanned with OKEN Scanner

tregită prin procedeele „visării", „mitizării", „simbolizării" ș.a. pe cît de indirect, pe atît de evident reflectorii și ele.

Materialismul subtil este tocmai cel *dialectic* și *istoric*. Pînă și „oglinda" cea mai explicită oglindește complex o realitate complexă, dinamic schimbătoare și neuniform stratificată. Artistul asimilează idei și emoții, stări de spirit și porniri sufletești diverse sau eventual contradictorii, ceea ce poate echivala cu o asimilare a lor contradictorie. Gnoseologia implică, în cazul unor realități umane și umanizate, o prezență ideologică și una psihologică, ambele la nivel social și individual, personal și suprapersonal.

ARTA ȘI FILOZOFIA ARTISTULUI

Remarcînd anumite neconcordanțe dintre artă și obiectul ei, respectiv dintre zonele practic-artistice și cele teoretic-conceptuale ale unor opere, esteticienii s-au întrebat adesea asupra granițelor acestei duble „independențe" a artei, atît față de o realitate obiectivă preexistentă, cît mai ales față de concepțiile filozofice și politice subiective ale artistului.

Relativa independență a artei provine, în orice caz, dintr-o *dependență bivalentă:* ideile autorului pot corecta observații culese din viață și, invers, „logica vieții" îl poate susține în depășirea imperfectei sale logici proprii. Ambele „eliberări" parțiale au loc în cadrul unui mai amplu determinism, pe care esteticianul e dator să-l determine.

Nu subscriem așadar ideii autocorectivelor total inconștiente, obținute absolut spontan și „în ciuda" tuturor concepțiilor profesate de scriitor. Între viziunea sa asupra lumii și arta sa, se stabilesc raporturi complexe, uneori parțial distonante, dar la modul global și în cele din urmă convergente. De altfel, concepția despre lume e constituită din multiple componente — politică, filozofică, etică, estetică —, nu întotdeauna absolut omogene și, ca atare, influențînd neidentic, ca intensitate și ca substanță, asupra creației artistice. Se întîmplă ca prejudecățile, atunci cînd ele există, să le deconspire într-o formă mai nudă și mai lineară meditațiile teoretice, arta beneficiind de presiunea, adesea salutară, a realităților înconjurătoare; aceste realități au însă și ele o structură umană, socială, istorică, exprimă prezențe și interese de clasă, și pot ca atare

Scanned with OKEN Scanner

genera numitele prejudecăți, sau, dimpotrivă, efecte pe de-a întregul salutare.

În prelungirea discuțiilor știute despre Balzac, Goethe, Tolstoi, vom admite deci și deplasările relative, succesive sau concomitente, dintre diversele activități profesate de artiștii mai recenți — sporul de luciditate publicistică al unui Theodore Dreiser, ajuns membru al partidului comunist, sau sporul de veridicitate artistică al unui John Galsworthy, altminteri atașat burgheziei engleze —, dar și concordanța finală și de ansamblu a deplasărilor progresive sau regresive din sfera preocupărilor sensibile și conceptuale. Căutările filozofului și poetului Blaga sînt neidentice, dar similare ; chiar dacă inegal în timp și pe secțiuni, erorile politice ale unui Goga, Istrati, Rebreanu s-au repercutat obligatoriu asupra muncii lor artistice, iar adeziunile sociale superioare ale lui Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu trebuiau să se fi resimțit și ele în plan artistic, chiar dacă valoric neomogen. Recitind cu aceeași plăcere *Fructele mîniei*, ne vom întreba neliniștiți cum de a ajuns același Steinbeck, la sfîrșitul zilelor sale, apologetul intervenției americane în Vietnam ? ! Vom căuta să desprindem raporturile exacte dintre *Condiția umană* și convingerile tînărului Malraux, ca și relația dintre eseurile sale tîrzii și activitatea sa politică de după al doilea război mondial. Ne vom strădui să surprindem tot ce leagă și desparte *Regele moare* sau *Setea și foamea* de publicistica lui Eugen Ionescu din aceiași ani.

Vom ține, cu alte cuvinte, seama de modificările unor traiectorii scriitoricești îndelungate, ca și de eventualele lor diferențieri în același moment istoric — convinși fiind, totodată, de unicitatea și unitatea fiecărui destin artistic, în cele din urmă fidel lui însuși ; căci „poziția filozofică a artistului este aceea care determină pînă la urmă și caracterul creației sale“ [1].

ARTA ȘI ȘTIINȚA

Și totuși, dialectica ne obligă să ne revizuim în parte opiniile, mai bine zis, să le completăm prin înțelepte „inversări“. Căci dacă, pe de o parte, gîndirea concret-sensibilă și cea

[1] Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. 3, Editura Politică, 1969, p. 762.

Scanned with OKEN Scanner

abstract-conceptuală se cereau intim corelate, pe de altă parte, ele își trădează și certele deosebiri : întregul se redesface în contrarii...

Modalități distincte și înfrățite ale cunoașterii lumii, arta și știința s-au dedublat nu întîmplător, ci printr-o adecvare la dublul statut al obiectului, exterior și lăuntric, întîmplător și necesar, aparent și esențial, fenomenal și substanțial. Treptele reflectării, semnalizarea senzorială și rațională, se conformează în plan subiectiv acestei stratificări obiective. Gîndirea teoretică pătrunde în miez, arta se interesează de „coajă" (pe care însă tot o gîndește, adică o generalizează, integrează, totalizează). Știința stabilește legi, arta legiferează fenomenul. Știința descoperă *esența fenomenului,* arta descrie *fenomenul esențial,* intuiește esența *în* și *prin* fenomen, într-o mișcare nedesprinsă de fenomen. Știința e mai analitică, o cunoaștere efectiv treptată : trece de la fenomen la esență și, obținînd legea, se dispensează de exemplele, întîmplările, faptele premergătoare și indispensabile formulării ei. Arta e mai sintetică, „totală" : „sensibilitatea" ei implică forța rațiunii, „faptele" înfățișate — văzute, auzite, reprezentate — sînt implicit esențializate. Știința e „trainică", „solidă", „calmă", „esențială", arta — mișcătoare, jucăușă, „neliniștită", „aparentă" (în sensul că apare și că exprimă adîncul prin aparițiile lui, surprinde curentul adîncimilor în spuma ce se formează la suprafață). Știința e mai adîncă, dar mai săracă (univocă), arta — mai „superficială", dar mai bogată (echivocă). Demersul artei e tot complex spiritual, dar antinomic și ambiguu : arta generalizează prin individualizare, abstractizează pe concret, raționează cu simțuri și emoții.

Prea sumare și „geometrice", formulările noastre s-ar cuveni în continuare diferențiate în raport cu speciile, ramurile și modalitățile artistice particulare. De astă dată, dorim însă doar să subliniem firescul dedublării cunoașterii într-una științifică și alta artistică. Și, totodată, firescul recuplărilor concomitente. Căci arta și știința cresc pe temeiul aceluiași obiect și al aceluiași proces reflectoriu. Nu există granițe rigide între fenomen și esență, „esența fenomenului" și „fenomenul esențial" se completează reciproc. În epoca noastră — mai organic decît oricînd înainte. Omul asimilează unitatea și legătura, interdependența și totalitatea procesului universal

Scanned with OKEN Scanner

nu segmentat (în cele din urmă), ci prin totalizarea capacităților sale. Arta și știința se susțin reciproc într-un plenar efort de umanizare — adînc și vast, exact și nuanțat.

Statutul artistului rămîne însă pe mai departe relativ deosebit de al teoreticianului : primul vede, observă, captează impresiile mai direct, emotiv, subiectiv ; al doilea analizează situația mai calm, distanțat, rațional, obiectiv. „Concluziile" artistului depind în bună măsură de „impresiile" lui, de aceea el va proceda înțelept dacă va alege situații în care receptarea primară să fie caracteristică totodată, iar spontaneitatea însăși să-i modeleze conștiința. În caz contrar, el riscă generalizări pripite, riscă să ridice cazul întîmplător la rang de lege. A ști să vadă, ce și cum anume să vadă, rămîne pentru el condiția înțelegerii.

ARTA ȘI POLITICA

Dincolo de condițiile istorice schimbătoare, dezideratul subordonării deschise, libere, conștiente și consecvente a artistului socialist față de idealurile, năzuințele, împlinirile societății socialiste — formulat de către Lenin — își păstrează și astăzi deplina sa actualitate. *Partinitatea comunistă* constă anume din această integrare conștientă a părții în întreg, din slujirea națiunii socialiste și a partidului clasei muncitoare prin cele mai adecvate și mai eficiente mijloace artistice.

Raportul părții cu întregul presupune — corelat — dependența și relativa independență, asemănarea și neasemănarea (cu alte componente ale totalității), necesitatea și — în cadrul, de dragul, spre folosul ei — libertatea. Teoretic, ambii poli („la fel" și „altfel") sînt identic implicați în acest raport ; practic-istoric, prezența, funcționalitatea, intensitatea fiecăruia se schimbă de la o etapă la alta.

Modificarea de care ne ocupăm seamănă întrucîtva cu aceea, anterior schițată, de la accentul dialectico-istoric la accentul gnoseologic. Față de ideea „tendențiozității", din secolul al XIX-lea, ideea „partinității", din veacul nostru și din societatea noastră, reclamă o formă superioară a aceleiași angajări, conformă unor noi condiții obiectiv-sociale.

Analizînd „romanul cu tendință socialistă", Engels releva la vremea lui două fapte interdependente : întîi, că numeroși

Scanned with OKEN Scanner

scriitori excelenți au fost și rămîn „poeți cu tendință", al doilea, că tendința se cuvine a nu fi exterioară, ci lăuntrică, nu superficial adăugată imaginii, ci organic izvorîtă din ea. Cerința din urmă avea o motivație estetică, o valabilitate generală — eficientă este doar tendința artistică —, dar și una particulară și trecătoare : adresîndu-se cu precădere „cercurilor burgheze" ale timpului, romanul le-ar fi putut șoca prin afișarea ostentativă a convingerilor socialiste. Să nu ignorăm nici faptul că pe atunci majoritatea scriitorilor accepta bucuros tendențiozitatea, dar una care, pe lîngă că era superficială, deriva adesea din „socialisme" de tip feudal, mic-burghez, burghez sau utopic, analizate critic într-o serie de lucrări ale întemeietorilor marxismului. Ei au avut cuvinte aspre la adresa literaturii „adevăratului socialism" german, nu pentru apolitism, ci pentru o pe cît de explicită, pe atît de exterioară „politizare"; falsă în conținut și ineficientă ca finalitate. În atare condiții, subliniată se cerea nu atît dependența artei de politică, îndeobște recunoscută, cît mai ales justa ei dependență, în virtutea specificului artistic ; nu atît obligația autorului de a scrie „un roman propriu-zis socialist", cît mai ales aceea de a da viață unui roman propriu-zis artistic.

Explicitărilor politice insistente, dar inadecvate le-a luat cu timpul locul „apolitismul burghez". Pericolul principal consta acum nu în preamărirea prea naivelor vederi politice, ci în renunțarea la ideologie, în absolutizarea individualistă și anarhică a libertății de creație, în fățarnica izolare a literaturii de interesele claselor sociale. Convins că nu poți fi independent de societatea în care trăiești, Lenin a supus de aceea unei critici ascuțite teoria pretinsei „libertăți absolute". Dialectician consecvent, el a cerut cîmp liber inițiativei personale, înclinațiilor individuale, gîndirii și fanteziei, formei și conținutului în artă, fără egalizări mecanice, stereotipe și nivelatorii, fără dominația majorității asupra minorității, convins fiind totodată că toate acestea nu infirmă sub nici un motiv legătura indisolubilă a literaturii cu politica, necesitatea ca întreg domeniul cultural și în special cel artistic să fie pătruns de spiritul luptei de clasă a proletariatului.

Dincolo de amintitele mutații de accent, mai multe generații de esteticieni marxiști au evidențiat și *specificul* și *obligativitatea* angajării artistice. Patosul politic nu are de ce

Scanned with OKEN Scanner

umbri particularităţile artei, iar acestea converg în chip firesc spre o finalizare ideologică. Arta socialistă beneficiază de toate valorile *artei*, anume ale uneia lăuntric, subtil şi eficace saturate de idealurile *socialiste*. „Militînd pentru o artă angajată, situată ferm pe poziţiile ideologiei marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunţat şi se pronunţă pentru o largă diversitate de stiluri şi maniere artistice." [1] Cu alte cuvinte, pentru o *diversitate* dialectic corelată *unităţii*.

VALOARE ŞI ACCESIBILITATE

Împletind organic libertatea creaţiei cu necesitatea şi cu responsabilitatea, marxism-leninismul recunoaşte implicit un hotărîtor criteriu al libertăţii reale în eficienţa naţională şi populară a artei socialiste. Dornic să cunoască şi să propage autenticele valori culturale, esteticianul marxist va fi totodată un adversar hotărît al orientărilor estetizante şi aristocratice, preocupate doar de o „elită" intelectuală, pe cît de redusă ca număr, pe atît de orgolioasă ca substanţă. El îi va frecventa cu precădere pe creatorii hotărîţi să confirme confluenţa valorii intrinseci cu o largă deschidere — tematică, ideatică, de scop — către masele populare şi să se împlinească valoric tocmai graţie acestei deschideri democratice.

Acest adevăr cunoscut nu strică a fi reamintit şi astăzi. Căci viziunea filozofilor şi a esteticienilor romantici după care arta ar fi şi ar trebui să rămînă o emanaţie exclusivă a elitei pentru elită a pătruns — prin mijlocirea lui Schopenhauer, Nietzsche, Spengler sau Ortega y Gasset — în lumea contemporană. Şi se întîmplă ca pînă şi artele cu aria cea mai largă de răspîndire — să zicem, cinematografia sau televiziunea occidentală — să se preocupe, chiar dacă la un nivel profesional remarcabil, de plictiseala izvorîtă dintr-un trai prea îndestulat, marcat de o materială şi spirituală „obezitate", şi să amestece analiza subtilă a stărilor viscerale minore cu fundamentalele griji ale popoarelor sau să hipertrofieze o indispoziţie sufletească, ca atare explicabilă şi localizabilă

[1] Nicolae Ceauşescu, *op. cit.*, p. 675.

Scanned with OKEN Scanner

sociologic, într-o viziune atotcuprinzătoare și presupus obligatorie.

Desigur, nu se pot stabili rigide identități nici între importanța opțiunilor tematico-ideologice și nivelul realizării lor artistice, nici între opera de artă finită și finalizarea ei, prin receptarea pe scară de masă. Deceniile din urmă au sporit, pe plan mondial, discrepanțele și în acest din urmă sens, și ele trebuie să ne dea de gîndit. „Valorificarea" practică nu acordă întotdeauna întîietate valorilor efectiv superioare, și acestea nu se recunosc în chip obligatoriu și neîntîrziat de către cei cărora li se adresează. În ciuda acestor neajunsuri de sincronizare, posibile și în condițiile noastre, societatea socialistă continuă să acționeze în conformitate cu programul său eminamente democratic, urmărind integrarea armonioasă a tuturor zonelor valorice, ca și cu efectul pe care îl produc asupra publicului, din punct de vedere cantitativ și calitativ. Acestui program îi rămîne fidel partidul nostru, atunci cînd dezaprobă o artă făurită *de* și *pentru* „aleși" : „Este regretabil — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — că unii scriitori manifestă indiferență pentru accesibilitatea operelor lor, ba, mai mult, mărturisesc chiar că nu-i interesează dacă sînt înțeleși de mase, că scriu pentru un cerc îngust de așa-zișii inițiați..." [1]

VALORIFICAREA MOȘTENIRII ȘI CULTURA SOCIALISTĂ

Marxismul privește cultura socialistă, calitativ nouă, marcînd în dezvoltare un moment de *discontinuitate*, drept încununarea unei îndelungi și neîntrerupte *continuități*. El cere ca frumosul să fie păstrat, luat drept model, chiar dacă este „vechi", dar cere totodată ca înăuntrul acestor tradiții, îndeosebi al celor generate de societatea capitalistă, să se opereze delimitările ideologice de rigoare, adică să se ia act de antinomiile proprii societății împărțite în clase antagonice, de *dubla ei continuitate* spirituală, progresistă și reacționară.

Între ideile profesate de artist și modalitățile, formele, formulele în care acestea se întrupează, raportul nu este nici

[1] *Op. cit.*, p. 671.

Scanned with OKEN Scanner

direct și nici întotdeauna același. Cazul unor orientări de „avangardă" dintre cele două războaie este edificator : se știe că ele au generat luări de poziție sociale substanțial deosebite. Tot astfel, alegerea unei maniere artistice mai „tradiționale" nu exclude nici ea polarizările ideatice. Cu alte cuvinte, funcționalitatea ideologică nu poate fi linear dedusă din modalitatea artistică sau stilul preferat de creator ; situația complică acțiunea ulterioară de valorificare marxistă, fermă și nuanțată totodată.

Cele „două culturi", din același moment al dezvoltării capitaliste sau din aceeași operă tributară tendințelor diverse sau inverse, nu se disting deci schematic, mecanic. Valorificarea propriilor noastre tradiții culturale sau a realizărilor artistice contemporane din țările capitaliste ilustrează neîncetat dificultățile inerente acestei acțiuni. Cazurile de respingere globală sau de preluare neocritică a unor valori contradictorii sînt prea bine cunoscute pentru a mai fi invocate. Esențială rămîne datoria comentatorului marxist de a păstra acea măsură echitabilă, conformă adevărului complex și schimbător, străină exagerărilor unilaterale. Nici o poziție extremistă nu-și găsește antidotul în poziția extremă inversă, ci doar în obiectivitatea științifică. Și nici un scriitor, cel însemnat cu deosebire, nu are nevoie de exegeți „rușinați", în stare doar să laude, nicidecum să-l înțeleagă. Atitudinea obiectivă și responsabilă, izvorîtă din respect și exigență critică, a fost pilduitor exemplificată de către tovarășul Nicolae Ceaușescu în legătură cu creația lui Octavian Goga sau Liviu Rebreanu : „...revînd ceea ce este prețios în literatura trecutului, nu trebuie să trecem cu vederea lucrările cu tendințe retrograde, reflectînd concepții naționaliste, șovine sau, dimpotrivă, cosmopolite, contrare intereselor progresului patriei noastre, intereselor celor ce muncesc". [1]

O problemă particulară, dar principială a atitudinii științifice față de moștenirea trecutului ni se pare a fi valorificarea culturii de tip „iluminist". Din acest punct de vedere, am putea imagina o triadă, alcătuită dintr-o *teză* naiv afir-

[1] *Op. cit.*, p. 665.

matoare, o *antiteză* sceptică și o *sinteză* înțelept încrezătoare în progres. Negarea negației produce pe spirala istoriei o aparentă întoarcere la vechi, care reprezintă de fapt un calitativ salt înainte. În plan concret, marxismul nu va putea renunța la idealurile europene ale iluminiștilor, în ciuda violentelor și nu întru totul neîndreptățitelor atacuri ulterioare la adresa acestora. Acest lucru ar echivala cu apărarea moștenirii unui Diderot, Lessing, Cernîșevski, Bălcescu sau, dacă ar fi să extindem sfera discuției, a tuturor autorilor încrezători în forța adevărului, rațiunii, moralității și frumuseții. Convingerile lor poate să fi fost lineare și naive, dar ele au premers, adesea în chip explicit, idealurile superioare ale umanismului socialist. Ideologii marii Revoluții Franceze, sau Goethe, Schiller, Kant și Hegel, sau raznocinții ruși și pașoptiștii români sînt precursorii noștri de drept. Faptul este uneori umbrit de interesul unilateral pentru momentele „antitetice" de tip sceptic, pesimist, iraționalist sau chiar morbid (ori de lauda negurilor medievale). Fără a cădea pradă opozițiilor facile și gesticulațiilor critice de suprafață, nu vom putea ignora contrarietatea filozofiei romantice tîrzii, eticii existențialiste sau literaturii absurdului atît față de iluminismul anterior lor, cît mai ales față de socialismul marxist. Sîntem confruntați de un secol și jumătate cu diverse ideologii și psihologii ale „antitezei" — de la Schopenhauer, Kierkegaard și Nietzsche, pînă la Kafka, Ionescu și Beckett... Nu punem la îndoială calitatea lor de seismografi pătrunzători ai unor coliziuni și situații de criză reale, și cu atît mai puțin remarcabila lor valoare intrinsecă. Comentîndu-i stăruitor și apreciindu-i lucid, nu vom putea însă nicidecum uita acea moștenire propriu-zis umanistă, care duce pe un drum mai drept spre stările noastre spirituale și sufletești.

*

„Este de la sine înțeles — precizează tovarășul Nicolae Ceaușescu — că, așa cum nici un domeniu al vieții sociale nu stă pe loc, nu se mortifică, ci urmează o linie de neîntre-

Scanned with OKEN Scanner

ruptă dezvoltare socială, tot astfel nici arta nu se poate închide în canoane și tipare stabilite odată pentru totdeauna, nu se poate opri din evoluția ei la un anumit stadiu." [1] Esteticianul se va exersa tocmai de aceea necontenit în aplicarea dialecticii, folosind privilegiul și șansa, ce îi sînt oferite de către filozofia marxistă, de a răspunde celor mai spinoase întrebări ale timpului și spațiului său istoric.

---

[1] *Op. cit.*, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

Gh. Stroia

REPERE ÎN UNIVERSUL ARTEI SOCIALISTE

Arta a înnobilat dintotdeauna eforturile creatoare ale omului, aspiraţiile sale fireşti către frumos, bine şi adevăr, către desăvîrşirea sa morală şi spirituală. Prezenţă activă, cu puternice înrîuriri şi implicaţii în viaţa socială, imagine vie, de înaltă vibraţie emoţională, a marilor prefaceri săvîrşite în structura societăţii, a mutaţiilor din conştiinţa umană, creaţia artistică se distinge în fiecare etapă istorică importantă printr-o fizionomie proprie, specifică. Pentru a defini profilul particular al artei create în epoca socialismului, societate profund umană, care s-a dovedit capabilă prin natura sa să asigure dezvoltarea plenară a omului, marcînd şi în evoluţia artei o etapă nouă, cu trăsături şi o individualitate distinctă, se cer analizate o pluralitate de elemente şi de domenii. Rîndurile de faţă îşi propun doar să amintească succint cîteva repere din universul artei socialiste, atrăgînd atenţia asupra unei problematici de stringentă actualitate şi incontestabilă însemnătate practică şi teoretică.

ARTĂ ŞI REALITATE

Relaţiile dintre artă şi realitate sînt deosebit de strînse : arta adevărată s-a inspirat întotdeauna din substanţa regeneratoare a vieţii ; între artă şi realitate n-a existat niciodată un conflict total, o discrepanţă absolută. „Viaţa fără artă — spunea G. Călinescu — e fenomenologie primă, arta fără

Scanned with OKEN Scanner

viață este artificiu, universalitate fără fantezia concretizatoare, estetism."

Estetica marxistă subliniază legătura permanentă dintre mișcarea realității și arta care-o răsfrînge, cu precizarea că în cadrul determinismului social factorul economic, care se „impune în ultimă instanță", nu este „singura cauză activă", unicul motiv al existenței fenomenului artistic. Valoare de sinteză, avînd o constituție complexă și variată, opera de artă se înfățișează ca osmoză desăvîrșită a unei pluralități de factori, care, la nivele și în forme deosebite, influențează procesul de creație artistică. Deși arta dobîndește un caracter relativ autonom în raport de elementele care au participat la geneza și evoluția ei, conducîndu-se după legi proprii, acțiunea convergentă a factorilor de ordin social, politic, filozofic și ideologic, etic și cultural-științific ce configurează fizionomia particulară a epocii, este acut resimțită în planul creației, se imprimă organic în structura și problematica operei de artă, astfel că arta se prezintă în fiecare mare etapă istorică ca un „moment al umanității".

Ideea corelării organice dintre artă și realitate, a unei consonanțe de ansamblu între succesiunea diferitelor structuri sociale și evoluția generală a fenomenului artistic, între continua amplificare a universului spiritual și înnoirile permanente în cîmpul artei și literaturii se bucură azi de o recunoaștere tot mai largă. Opinii foarte diverse sînt de acord în a recunoaște că pasul hotărîtor în constituirea sociologiei artei, a explicării ample a originii și evoluției ei, a raporturilor sale cu viața socială și cu celelalte forme ale conștiinței, a finalității actului creator, a fost întreprins de către concepția marxistă.

Prin chiar condiția sa firească, opera de artă se află implicată, ca parte a unei culturi, într-un context social determinat. Relevînd aspecte semnificative ale realității în care trăiește, artistul manifestă față de aceasta o anumită atitudine. Arta îndeplinește, cu necesitate, un rol activ, o intervenție ce modifică starea societății, surprinsă într-unul din momentele sale particulare. Există, de bună seamă, genuri, specii, opere de artă a căror modalitate de generalizare artistică nu reclamă referințe directe la seismele realului, nu abordează o tematică imediat recognoscibilă în viața cotidiană, ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

nu înseamnă că acestor creații le lipsește orice aderență la o anumită experiență social-istorică, la o realitate dată. „Chiar și alegoria cea mai obscură, pastorala cea mai ireală, farsa cea mai exagerată pot, dacă sînt îndeaproape cercetate, să ne destăinuiască ceva despre societatea unei anumite perioade", afirmă Wellek și Warren în cunoscuta lor *Teorie a literaturii*.

Procesul de edificare socialistă, la care sînt atrase potențele creatoare ale întregii societăți, originalitatea noilor relații umane, ineditul acestei lumi, în care omul făurește liber și conștient propriul său destin, bucurîndu-se de toate valorile materiale și culturale la scara organismului social, exercită o înrîurire de prim ordin asupra dezvoltării multiplelor forme ale spiritului, asupra evoluției artei și literaturii. Conținutul profund al mutațiilor din perimetrul vieții sociale, traduse sensibil în planul conștiinței, noua condiție umană întruchipată într-o civilizație de tip superior — civilizația socialistă — au un puternic ecou asupra creației artistice, modificîndu-i determinațiile tematice, orizontul de idei, tonalitățile specifice, sensurile și înțelesurile ei majore.

Așa cum, în fiecare epocă istorică, marea artă a reflectat problematica umană esențială, idealurile și aspirațiile oamenilor, viața și preocupările lor, arta socialistă nu poate să nu vibreze în consens cu dinamica noii societăți, cu metamorfozele sale adînci, care-i conferă, alături de însemnele umanității socialiste, timbrul specific, nota particulară ce o diferențiază de creațiile născute pe solul altor structuri naționale și sociale. Abordînd problematica desăvîrșirii socialismului și transformării morale a omului, o experiență socială fără precedent în istoria umanității, creatorii noștri, spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — au posibilitatea de a introduce în artă „un univers omenesc inedit, care poate genera opere de cea mai mare originalitate. Noul trebuie căutat în societate, în viață, și nu în ceva supranatural."

Orientarea spre aspectele esențiale ale realității, înțeleasă ca lume a faptelor și ca plenitudine a posibilului, spre zonele de tulburătoare mișcare și devenire ale existențialului, spre conținutul bogat ce determină noua proiecție spirituală a lumii socialiste, se detașează, așadar, ca una din dimensiunile cardinale ale creațiilor literar-artistice ivite în marea vîltoare a prefacerilor de azi, factorul care asigură trăinicia și imboldurile novatoare ale artei noastre contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

*

Sensul noului și actualitatea în artă. În același timp, arta și literatura sînt domenii supuse în cel mai înalt grad fenomenului de înnoire și primenire a tematicii abordate, de perfecționare și desăvîrșire continuă a mijloacelor și procedeelor de exprimare și comunicare. A fi mereu nouă, cucerind teritorii inedite, a spune de fiecare dată altceva, într-un mod specific, original, tot mai amplu și nuanțat, în modalități și cu tehnici artistice necunoscute, neexploatate încă, este legea supremă ce dă operelor de artă dreptul la existență, șansa de a se integra și adăuga creațiilor culturale viabile. Căutările creatoare, inovația perpetuă sînt centrul vital al oricărei activități în imperiul artelor, factorul dinamic esențial al progresului artistic.

Raportul dialectic dintre nou și vechi, dintre modern și revolut, actual și istoric, dintre ceea ce se continuă și ceea ce se transformă, are în sfera artei și literaturii înțelesuri și determinații aparte, cu consecințe hotărîtoare asupra operațiilor de selectare, ordonare și ierarhizare a valorilor estetice, de generalizare a trăsăturilor principale ale evoluției mișcărilor artistice.

Se știe, bunăoară, că în activitatea științifică nu este posibilă, sub amenințarea de a face o muncă zadarnică, de pseudo-savant, nici o descoperire mai importantă, dacă cercetătorul nu și-a însușit întregul bagaj de cunoștințe dobîndite în domeniul respectiv. Aici cercetarea nouă o încorporează, dar în același timp o și anulează pe cea anterioară.

Din acest punct de vedere, creatorul de artă are o situație privilegiată, putînd să adopte o atitudine preferențială față de operele din trecut, lăsîndu-se condus, în mai mare măsură, de atracția afectivă, de gusturi și preferințe, de atitudinea față de valorile fundamentale ale artei și literaturii. Nimănui, scria Gherea, „nu i-a venit în gînd să susțină că un poet de geniu va face o operă ridicolă, dacă nu va cunoaște tot ce s-a scris în literatură pînă la el.“ Se evidențiază astfel împrejurările deosebite în care se produce inovația artistică, anume faptul că omul de artă are o libertate sporită în raport cu starea tradițională, că opera lui este o creație personală, originală, irepetabilă, ce nu poate fi reluată, întregită, desăvîrșită, deoarece în „ea se organizează și se istovesc, cum

Scanned with OKEN Scanner

spunea T. Vianu, puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe" (*Filozofie și poezie*, 1943, p. 264). Tocmai de aceea, în artă, o valoare nouă, un mod de expresie nou nu anulează creațiile mai vechi, ci se adaugă acestora, amplificînd registrul infinitelor posibilități de cunoaștere artistică. Faptul că reflectarea artistică a realității are un pronunțat caracter interpretativ, de transfigurare a realului în lumina unui ideal și prin prisma subiectivității artistului, face ca între acțiunea condițiilor sociale, materiale și spirituale de apariție a operei de artă, a influenței creațiilor anterioare și realizarea ei concretă să se interpună un spațiu extrem de important, o verigă decisivă a actului creator. Această etapă constituie momentul luării hotărîrilor, al opțiunilor, al atașamentului și preferințelor, cu alte cuvinte, momentul marilor responsabilități artistice și sociale. Este amintit acest lucru aici în strînsă legătură cu spiritul novator al creației, cu nevoia de noutate continuă resimțită în cîmpul artei și literaturii, pentru a sublinia enorma responsabilitate ce revine omului de geniu în căutarea unor noi forme și modalități estetice, a unor noi adevăruri artistice, în plusul valoric pe care este chemat să-l aducă la dezvoltarea patrimoniului cultural al poporului său, al umanității. „Artei și literaturii, se arată în Raportul la Congresul al IX-lea al P.C.R., le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri ; trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului."

Dintr-o atare perspectivă, căutările firești pentru descoperirea unor posibilități noi de exprimare, experimentul artistic, inovația, condiție a oricărei creații, trebuie plasate sub imperativul îmbogățirii în conținut și semnificații, al inteligibilului și comunicabilității, sub semnul dorinței de a ajunge la un public cît mai larg și cît mai repede. Experiența arată că toate transformările, toate înnoirile în artă și literatură au izvorît întotdeauna din nevoia prezentării unui conținut schimbat, generat la rîndul său de creșterea complexității

Scanned with OKEN Scanner

vieții sociale, a afirmării plenare a omului, a progresului material și spiritual. Fiecare tentativă cu caracter inovator are la bază realizările antecesorilor, se sprijină pe tradiție, care pentru a rămîne veșnic vie trebuie să se umple permanent de semnificațiile prezentului, de seva actualității, să lege în prezent viitorul cu trecutul. Efervescența creatoare, semn de vitalitate excepțională a artei societății noastre, se afirmă ca un fenomen de continuitate, de receptare a valorilor autentice, de înțelegere a realităților socialiste și a cerințelor poporului, căruia îi sînt închinate toate izbînzile și frumusețile artei.

*

La cumpăna dintre ziua de ieri și cea de mîine, în punctul unde înțeleapta experiență a trecutului se preschimbă în îndrăzneața anticipare a viitorului, se află prezentul, locul în care se săvîrșește osmoza dintre ceea ce a fost și ceea ce va fi, se găsește viața ce o trăim „acum" și „aici", valorile pe care le realizăm, se găsește actualitatea.

În artă, noțiunea de actualitate are o structură complexă cu sensuri și destinații ce depășesc implicațiile obișnuite de prezent imediat, realitate nemijlocită, mod propriu de interpretare a faptelor cotidiene spre a desprinde din succesiunea lor efemeră sîmburele de permanență. Ea vizează, de asemenea, preferința diferitelor categorii ale publicului pentru anume modalități și genuri de artă, interesul creatorilor pentru virtuțile anumitor tipuri de limbaj artistic, ca și modificările de optică survenite în aprecierea operelor literar-artistice, ca urmare a schimbărilor produse în perimetrul fenomenelor de conștiință. Privită prin prisma funcției dinamice a societății noastre socialiste, actualitatea în artă înseamnă, deopotrivă, înțelegerea aprofundată a prezentului cu largi deschideri către perspectiva viitorului, cît și pătrunderea sensurilor trecutului de la nivelul și prin optica prezentului. Coborînd pe verticala istoriei pînă la geneza fenomenului artistic, cu o extensie orizontală asupra tuturor formelor sale de manifestare, actualitatea cuprinde întregul timp și spațiu în care s-a format și dezvoltat arta și literatura română, toate valorile lor fecunde și durabile.

Unicitatea operei de artă, caligrafia ei irepetabilă și inimitabilă, viziunea sa proprie, inedită asupra lumii, departe de

Scanned with OKEN Scanner

a fragmenta, de a pulveriza fenomenul artistic, reprezintă suprema condiție de existență a fiecărei creații, posibilitatea principală de realizare a unității în diversitate. Vasta practică istorică arată că operele de artă, oricît ar fi de originale și de moderne, sînt în chipul cel mai intim legate de creațiile anterioare ale spiritului uman, fac parte organică din conștiința estetică a epocii, fiind permanent supuse unui proces dublu, de primire și de transmitere, de asimilare și exercitare de influență. Acest fir neîntrerupt al evoluției artistice, care, în ciuda ocolișurilor inerente, legitimează o rezultantă ascendentă, se structurează pe nucleul unor trăsături universal umane, a unor tendințe și aspirații specifice naturii omenești, amplificate și diversificate necontenit. O astfel de cerință firească a spiritului uman, una din dimensiunile sale de bază este setea permanentă de noutate, aspirația pozitivă spre modernitatea autentică prin care se explică și se legitimează efortul perpetuu al creatorului de a găsi modalități de expresie inedite, de a îmbogăți patrimoniul universal cu o notă specifică, originală, colorată de respirațiile profunde ale spiritualității poporului său. Actualitatea unei opere nu se dobîndește nici prin „inovațiile" care o izolează de cuceririle trecutului și nici prin folosirea de exotisme și rusticități convenționale, ci prin modul particular, înclinat spre noutate, în care sînt abordate marile probleme ce s-au pus dintotdeauna în fața omului și a omenirii. O viziune artistică originală, autentică, purtătoare a unei fărîme din adevărul vieții, nu-și pierde niciodată actualitatea.

Adevărata actualitate, clădită pe întregul fond de realizări sociale și naționale, receptează valorile reale, fecunde, durabile ale trecutului, operele contemporane care surprind esența prezentului, aspectele sale semnificative ce n-au fost încă tratate, modernitatea și înnoirile autentice, adică creațiile care contribuie în chipul cel mai pregnant la definirea profilului epocii socialiste și pot asigura pe mai departe progresul nostru spiritual. Goana după noutatea considerată ca valoare în sine, experimentul gratuit, moda și snobismul, atitudinea de dispreț față de tradiția cea mai apropiată sînt la fel de străine actualității, ca și înnoirilor viabile care fac din artă o construcție în continuare, propice lărgirii cîmpului de observație și înmulțirii mijloacelor de expresie.

Scanned with OKEN Scanner

Modern este azi la noi creatorul care acționează în consens cu spiritul timpului său, se identifică pe deplin cu aspirațiile poporului român, cu cauza socialismului, trăiește în freamătul și sub imperativul actualității.

Dezavuînd pe cei tentați să scrie doar pentru „mîine", ignorînd faptul că toți marii creatori au scris pentru ziua de „azi", G. Călinescu, într-o excelentă profesiune de credință, simbolic intitulată *Misiunea scriitorului*, recomanda: „Trăiește pe pămînt, în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta e singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetăților. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a cîtorva esteți." (*Cronicile optimistului*, 1964, p. 348.)

Creatorul adevărat știe să extragă din datele schimbătoare ale realului ceea ce are caracter de durabilitate, să raporteze particularul la generalitate, trecătorul la permanent, aflîndu-se într-un necontenit dialog cu oamenii epocii sale, în numele cărora trăiește și a căror sensibilitate și experiență de viață o reflectă în artă, prin prisma individualității sale artistice. Constituită sub specia aeternitas, din premeditație și spontaneitate, din realitate și fantezie, hrănită din substanța mereu vie a actualității, opera de artă înfățișează, potrivit naturii sale specifice, caractere și situații semnificative, desprinse din miezul vieții aflată într-un necontenit proces de transformare și devenire. Actualitatea, realitatea pe care-o trăiește nemijlocit omul de artă păstrează în zonele și ritmurile sale imperceptibile impulsurile marilor creații, tendințele majore care angajează conștiințele, atributele noului însoțit de un puternic elan umanist. „Dacă cotidianul ți se pare sărac, nu-l acuza pe el, scria Rilke unui prieten mai tînăr. Acuză-te pe tine și spune-ți că nu ești suficient poet pentru a evoca bogățiile lui."

Înzestrat cu o sensibilitate de acută rezonanță socială, receptiv la cele mai fine mișcări seismice ale actualității noastre socialiste, beneficiind de ideile unei concepții estetico-ideologice înaintate, înconjurat de stima întregii societăți, scriitorul român contemporan are deschise căile tuturor posibilităților pe care talentul și voința sa le poate transforma în certitudini și împliniri.

Scanned with OKEN Scanner

Artă şi filozofie. Raportul dintre artă şi filozofie, dintre creaţia artistică şi cugetarea filozofică evidenţiază o realitate dinamică complexă, spre care converg o multitudine de tendinţe, aspiraţii, idei şi sentimente, ce reflectă concepţia de viaţă a epocii respective. Formă de cunoaştere a realităţii sub specia universalului, arta se apropie firesc şi necesar de filozofie, care prin însăşi chemarea şi specificul ei năzuieşte spre teoretizări de maximă generalitate, spre înalte sinteze asupra condiţiei umane. Îmbogăţirea patrimoniului filozofic, amplificarea căilor teoretice de pătrundere către adevărurile capitale ale lumii s-au repercutat întotdeauna — simultan sau aposteriori, direct sau mediat — asupra determinantelor esenţiale ale fenomenelor artistice, au dus la accentuarea încărcăturii lor intelective, la sporirea fondului de reflexie, influenţînd chiar structura şi modalităţile specifice ale operelor de artă. Nu este greu de observat, bunăoară, că la baza ideatică a impresionismului, curent artistic care vede lumea, natura ca un complex de senzaţii de lumină şi culoare, un „ansamblu" de impresii, se află tezele pozitivismului, pentru care elementele ultime ale lumii fizice şi psihice sînt senzaţiile, impresiile. Tot atît de uşor poate fi recunoscută concepţia fenomenologică, potrivit căreia înlăturarea realităţii deschide drumul către miezul existenţei, în articulaţiile teoretice ale expresionismului, curent ce urmăreşte să reprezinte esenţa fiinţei, realitatea interioară absolută, desprinsă de orice contingenţe cu lumea exterioară. E concludent faptul că opera principală a fondatorului fenomenologiei şi cea a întemeietorului artei de „expresie" au fost realizate concomitent. A devenit aproape unanimă recunoaşterea, trecînd într-un alt registru al artei, că spiritul ideilor lui Bergson au înrîurit hotărîtor creaţia lui Proust, sau că Zola şi întregul curent naturalist au fost influenţaţi de pozitivism şi experimentalism.

Marii creatori din toate timpurile s-au făcut remarcaţi printr-un larg orizont de gîndire, printr-o acută percepţie filozofică, ca fermenţi ai unui anumit climat de cultură, ale cărui ecouri răzbat în opera lor, ca fiinţe interesate de problemele timpului lor, de destinele omenirii. Contactul cu filozofia (este suficient să pomenim numele lui Lucreţiu, Leonardo da Vinci, Goethe, Beethoven, Eminescu sau Blaga) a

Scanned with OKEN Scanner

înflăcărat conştiinţa şi ispiraţia creatorilor, a sporit considerabil fondul de idei al operelor artistice, a angajat mai lucid omul de artă în vasta problematică socială.

Procesul general de substanţializare, de esenţializare prin care trece arta zilelor noastre se datoreşte, într-o mare măsură, influenţelor tot mai puternice pe care diverse concepţii filozofice le exercită asupra creaţiei şi creatorilor. Arta este nevoită să răspundă frontal la gravele întrebări ale epocii, să intre cu fermitate în sfera dezbaterilor de idei care se înfruntă în lumea contemporană, să intervină cu toată forţa specificităţii sale în viaţa socială. Trecută prin experienţa marilor evenimente ale secolului nostru, după care jocul gratuit a devenit un anacronism, arta se îndreaptă acum spre aspectele esenţiale ale realităţii, spre mobilurile şi factorii de însemnătate decisivă pentru soarta omului şi a societăţii. Arta modernă se află în strînsă legătură cu ideologia şi concepţiile filozofice, cu descoperirile tehnico-ştiinţifice, într-un cuvînt, cu toţi factorii de cultură ce animă spiritualitatea actuală. Critica de pretutindeni este preocupată în mod tot mai intens de conţinutul filozofic al artei, de substanţa ideologică asimilată şi preschimbată în material artistic.

E de la sine înţeles că, aflată în faţa unor realităţi fundamental schimbate, a unui cîmp ideologic radical deosebit de cel al epocilor anterioare, arta socialistă reflectă felul nou de a gîndi şi acţiona al omului societăţii noastre, oferă o viziune proprie asupra existenţei, răspunsuri inedite, originale la problemele umane fundamentale. Promovat ca platformă filozofică în toate domeniile de activitate socială, marxismul se constituie ca suport de gîndire şi interpretare a întregii creaţii literar-artistice realizată astăzi în ţara noastră.

Dată fiind importanţa covîrşitoare a factorului conştient în edificarea noii lumi, epoca socialistă a debutat printr-o puternică afirmare a valorilor de ordin politico-ideologic, ceea ce a avut o influenţă favorabilă asupra cristalizării fondului ideologic al noilor creaţii. Cele mai valoroase opere aparţinînd ultimelor decenii fac dovada unei depline cunoaşteri a filozofiei materialist-dialectice, trăită şi transformată prin artă în atitudine estetică proprie asupra vieţii. Pentru ca filozofia să-şi poată exercita realmente înrîurirea asupra creaţiei artistice nu este suficientă simpla adeziune la o concepţie şi nici chiar susţinerea ei în mod teoretic ; ideile filozofice se

Scanned with OKEN Scanner

cer „sensibilizate", convertite în substanță artistică, în viziune personală de receptare și transfigurare a existenței.

În pas cu dezvoltarea societății, cu progresul civilizației materiale, cu evoluția generală a spiritului uman, arta românească a dobîndit în anii socialismului o dimensiune ideologică nouă, o bază filozofică puternic orientată spre zonele semnificative de cunoaștere și acțiune transformatoare, spre aspectele teoretice și practice esențiale ale contemporaneității. În toate domeniile artei — poezie, proză, plastică, muzică, teatru, cinematografie —, s-au creat opere de înaltă ținută artistică, în care se reflectă sensibilitatea filozofică a timpului nostru, marea valoare fertilizatoare a concepției marxiste despre lume și viață. Așa cum fiecare epocă s-a impus în istoria omenirii printr-o viziune aparte asupra lumii, printr-un mod specific de cunoaștere și experiență, epoca socialistă aduce pe traiectoria culturii și civilizației o perspectivă nouă, optimistă, stenică, plină de încredere în om și în forțele sale creatoare, oferind condiții propice de afirmare a personalității umane, făuritoarea tuturor valorilor materiale și spirituale. Arta și literatura reflectă nealterat optimismul funciar, sobru și înțelept al orînduirii socialiste, traducîndu-l în forme artistice clare, luminoase, echilibrate, similare cu realul. Acest lucru nu înseamnă ocolirea dramelor vieții, nu exclude exprimarea tragicului din existența și conștiința oamenilor, pentru a furniza o imagine idilică, „înfrumusețată" asupra realității sociale. Viața se compune, într-un raport mereu variabil, din izbînzi și eșecuri, bucurii și înfrîngeri, din umbră și lumină. Caracteristic și definitoriu însă pentru societatea noastră este patosul constructiv, militant, încrederea în viitor, în perfectibilitatea morală a omului, ceea ce explică și justifică în același timp predilecția și preponderența valorilor pozitive, afirmative. Filozofia marxistă consideră omul o ființă rațională, un produs al mediului social, ale cărui trăsături distinctive se conturează nu în limitele biologicului, ale reacțiilor și instinctelor primare, inconștiente, ci în sfera practicii și activității social-umane. Orice imagine asupra omului, și cu atît mai mult una artistică, globală, se cere reconstituită din elementele definitorii ale personalității umane, din atributele sale de ființă socială, nu numai de individ izolat, acordînd importanța cuvenită rolului său de factor activ și conștient în procesele la care participă. Tendințele unila-

Scanned with OKEN Scanner

terale şi prin aceasta denaturatoare de a-l prezenta abstras din contextul social-istoric, dominat de stările metafizice, abisale, copleşit de misterioase nelinişti şi angoase, încercările de a acredita ideea că existenţa umană este iremediabil absurdă, un nonsens, că destinul uman se hotărăşte sub zodia iraţionalităţii şi neputinţei, al unor forţe obscure, vrăjmaşe, care transformă viaţa într-o tragedie şi suferinţă perpetuă, sînt străine de esenţa concepţiei materialist-dialectice despre lume, în dezacord cu sensurile fundamentale ale contemporaneităţii socialiste. Adevărata artă exprimă în formă sensibilă ceea ce într-o anumită epocă omenirea crede a fi esenţa realităţii : tocmai de aceea tonalitatea ei generală, sensurile sale fundamentale nu pot fi străine de viziunea unei societăţi istoriceşte determinată, de nevoile spirituale ale unei colectivităţi date.

*

Mesajul artei. O constatare devenită axiomatică arată că frumuseţea artistică rodeşte cel mai deplin pe trunchiul viguros al realităţilor generatoare de nou, de omenesc, iar valoarea sa derivă din adevărurile general umane exprimate, din înălţimea idealurilor sociale cărora artistul le dă glas în opera sa. Arta autentică, arta care pune în circulaţie o întreagă problematică umană, la tensiunea celei mai înalte vibraţii estetice, a fost în toate timpurile o artă pătrunsă de adînci semnificaţii sociale, o artă în care funcţia estetică era potenţată şi amplificată de funcţia ei umană, de noblеţea mesajului transmis. Personalitatea creatoare este şi ea cu atît mai mare, cu cît va izbuti să rezume şi să exprime mai amplu şi mai convingător însuşirile şi aspiraţiile unui neam întreg, concepţia lui de viaţă, reuşind să ridice la nivelul spiritului pe care-l respiră societatea vremii sale frămîntările şi bucuriile specifice locului de unde vine şi ale poporului din care fac parte.

Opera de artă este, după cum se ştie, reflectare interpretativă a vieţii, universul său de reflexie fiind puternic impregnat de concepţia socială şi filozofică a creatorului, de ambianţa ideologică în care apare. Sub acest raport, mesajul se cere privit ca filozofie implicată într-o creaţie, ca poziţie estetico-ideologică a omului de artă faţă de marile probleme ale existenţei. Este absolut firesc ca atunci cînd se analizează

Scanned with OKEN Scanner

amplitudinea estetică a unei opere de artă să se cerceteze ce fel de idei, sentimente și atitudini circulă în curprinsul ei, ce mesaj și ce concepții are ea de transmis umanității. Fără a preciza semnificațiile și natura acestui mesaj, raporturile lui cu ideile filozofiei marxiste, cu realitățile socialiste, nu poate fi înțeleasă menirea și finalitatea artei, tîlcurile ei adînci, fiindcă „nu e posibilă — cum spunea Călinescu — cîntarea ruinelor într-o țară în care toți ridică turnuri". Viziunea artistică, optimistă sau pesimistă, pozitivă sau negativă, de încredere în puterile omului, sau de zădărnicire a oricărui efort uman, definește nu numai poziții estetice diferite, ci și moduri de înțelegere diferite a vieții. Și dacă e vorba de arta societății noastre, atunci nu se poate ca semnificațiile ei generale, vocația și chemarea ei lăuntrică să nu meargă în același sens cu idealurile socialismului, să nu se înscrie pe coordonatele majore ale filozofiei marxiste. Arta și literatura din țara noastră au avut întotdeauna scopuri sociale și patriotice răspicat afirmate, un pronunțat patos constructiv, progresist, umanist. Cu atît mai mult aceste virtuți se dezvoltă astăzi, în climatul de efervescență creatoare al întregii societăți, de profunde înfăptuiri materiale și spirituale. În acest sens se cere teoretizat și reafirmat, categoric, dar nuanțat, înaltul grad de responsabilitate socială pe care-l are artistul, cerința obiectivă a ancorării creațiilor artistice în solul realităților socialiste, necesitatea afirmării unui ideal, a unui mesaj umanist întemeiat pe ideologia partidului nostru. Rafinarea mijloacelor de realizare artistică și de investigație estetică, lărgirea considerabilă a orizontului tematic nu trebuie să alimenteze tendințele de desocializare a artei, de estompare a implicațiilor filozofice, de cultivare a unui limbaj incifrat, greu accesibil, vidat de orice semnificație majoră.

DIVERSITATE DE STILURI, UNITATE DE CONCEPȚIE

Transformările structurale petrecute în viața societății, mutații profunde săvîrșite în ambianța socială, politică, morală, filozofică etc., modificările esențiale survenite pe planul conținutului de idei și al funcțiilor pe care arta este chemată să le îndeplinească în socialism au determinat, în mod dialectic, anumite schimbări de ordin estetic, un fenomen de înnoire

Scanned with OKEN Scanner

și îmbogățire a formelor și formulelor artistice, un proces accentuat de diversificare stilistică. O analiză făcută exclusiv sub raport formal, al mijloacelor și procedeelor de expresie, care să înregistreze doar diferențele de limbaj artistic, sporul de originalitate, prezintă pericolul unor concluzii nedificatoare asupra profilului nou și complex al artei socialiste, asupra trăsăturilor sale specifice, generînd serioase erori de interpretare și apreciere. La fel de eronată, în dezacord cu practica artistică, este și opinia după care arta creată în societatea noastră ar avea o factură cu totul aparte, despărțită radical de tot ce s-a realizat în trecut ori se înfăptuiește astăzi în afara cîmpului de influență marxistă, o artă ce se cere a fi luată în discuție separat, din perspectiva unor principii și criterii estetice valabile numai pentru ea. Ca știință, esteticii nu-i este îngăduit să confunde dorințele cu situația reală din domeniile artei și literaturii, să-și întemeieze aprecierile generalizatoare pe rezultate parțiale, pe teorii care n-au izvorît dintr-o experiență artistică concludentă.

Ceea ce caracterizează arta socialistă ține, după cum s-a arătat, de natura radical schimbată a raporturilor dintre individ și societate oglindite în opera de artă, de semnificațiile morale și intelectuale, specifice, pe care le dobîndesc trăirile general umane în viziunea proprie, originală a noului tip de artă, de concepția filozofico-ideologică, întemeiată pe alte coordonate de gîndire, împărtășită de creatori. În fața temelor și a problematicii actuale, fiecare creator simte nevoia de a exprima un punct de vedere original, unic, în consens cu personalitatea sa artistică, cu structura spirituală a poporului din care face parte, realizîndu-se un proces continuu de amplificare și diversificare a unghiurilor de apreciere și interpretare. Efortul neîntrerupt al creatorilor de a descoperi zone inedite, nedefrișate ale realității, de cuprindere mai largă și mai adîncită a vieții sociale, se desfășoară paralel cu preocuparea de a găsi modalități noi de expresie, formule artistice adecvate, care să transmită cît mai fidel bogăția de idei a conținutului, știut fiind că, atunci cînd forma este săracă, nerealizată, conținutul, oricît de adînc și important ar fi, rămîne exterior, incomunicabil artisticește. Concepția științifică pornește de la premisa că diversitatea de stiluri, de forme și modalități artistice nu face decît să exprime mai preg-

Scanned with OKEN Scanner

nant conținutul, să-l facă mai accesibil omului pentru care este creată opera.

Diversitatea de stiluri, posibilitatea fiecărei personalități creatoare de a se dezvolta nestingherit a devenit o realitate a vieții noastre culturale. Imperativul diversității de stiluri, nevoia descoperirii unor tehnici noi de expresie, determinate de cerințele reflectării unor structuri spirituale ce nu mai puteau fi exprimate în vechiul limbaj artistic, se realizează în condițiile socialismului pe platforma unității de concepție oferite de gîndirea materialist-dialectică. „Numitorul comun al artei noastre socialiste — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici — este concepția filozofică marxist-leninistă, idealul de înaltă responsabilitate socială al artistului socialist." Această unitate fundamentală, prin care se traduce în fapt răspunderea creatorului pentru conținutul operei sale, nu numai că implică, dar chiar favorizează diversitatea de stiluri, nu impietează asupra originalității artistice, ci, dimpotrivă, garantează posibilitatea fiecărui artist de a se exprima original, autentic, în fața unei realități dinamice, înnoitoare, complexe. Asimilată organic, ideologia marxistă se răsfrînge divers, multiplu, creator în opere de pregnantă individualitate estetică, corespunzătoare structurii specifice a numeroaselor personalități creatoare, păstrîndu-se în același timp unică, indivizibilă, nealterată. Unitatea de concepție și diversitatea de stiluri reprezintă polii unui raport indestructibil, în care se evidențiază natura complexă a fenomenului artistic, ca factor de înaltă delectare estetică, dar și ca propagator al unei concepții despre lume și viață, înrîurind în mod egal sensibilitatea, voința și rațiunea consumatorului de artă. Ideologia unei opere capătă consistență pe măsura valorii și realizării ei artistice, după cum eficiența și finalitatea ei estetică depind de substanța și încărcătura intelectivă pe care-o vehiculează, de adevărurile filozofice transmise sub întruchipare artistică.

Arta și literatura română contemporană parcurg în ultimul pătrar de veac un proces de formare complex, multiplan. De la o percepție globală, mai nediferențiată, receptivă în primul rînd la mișcarea generală, la patosul colectiv, se ajunge treptat la investigarea profundă a unor individualități distinctive, la o privire mai detașată a omului de eveniment;

Scanned with OKEN Scanner

s-a trecut firesc de la cuprinderea oarecum exterioară, anecdotică, uneori grăbită a prefacerilor socialiste, la reliefarea sensurilor majore ale acestor modificații, a consecințelor lor adînci pe planul conștiinței, al vieții interioare a membrilor noii societăți. După perioada începuturilor, cînd accentul cade, ca întotdeauna în astfel de momente, pe elementele de conținut („totdeauna la început se neglijează forma în favoarea conținutului" — Engels), a urmat normal și necesar etapa lucrurilor definitive, echilibrate, armonios realizate printr-o îndelungă șlefuire artistică. Procesul acesta nu s-a desfășurat însă, pe tot parcursul și în toate compartimentele sale lin, fără ocolișuri și exagerări. Din dorința legitimă de a aduce ceva nou, inedit, s-a alunecat cîteodată spre căutarea de „cazuri", s-au inventat personaje bizare, absurde, maniace, stăruindu-se asupra unor fapte și întîmplări necaracteristice, insignifiante, vidate de încărcătura de substanță specifică marilor teme și frămîntări ale actualității. O seamă de lucrări literare, plastice sau muzicale ce mimează profunditatea sînt ancorate astfel într-o ideație minoră, periferică, nesemnificativă, deschizînd o perspectivă ireală, metafizică, din care se degajă o atmosferă sumbră, deprimantă, străină spiritului culturii noastre și patosului afirmativ al societății socialiste. Arta contemporană românească nu poate fi o artă a viziunilor pesimiste, decepționiste, a însingurării și neputinței, a inconștientului și alienării esenței umane, a abstragerii din actualitate, a înstrăinării creatorului, a absurdului tragic ; în centrul ei se găsește nu omul derutat, izolat, confuz, ale cărui valori sînt amenințate, ci un om conștient de rostul existenței, stăpîn pe destinul și pe viitorul său. Ea este o artă a prezenței active în istorie, a participării la transformarea lumii, un imn închinat omului, menit să-i glorifice noblețea sentimentelor și strălucirea rațiunii.

Situată organic pe făgașul unor valoroase tradiții militante ale artei românești, creația actuală își definește fizionomia specifică dobîndind dimensiuni aparte conferite de spiritul revoluționar al epocii noastre, de trăirea intensă a marilor ei comandamente. Diversitatea de stiluri, asimilarea de tehnici și procedee caracteristice artei moderne nu pot fi luate ca paravan și invocate ca argumente în favoarea încercărilor de ocolire a temelor legate de momente istorice importante, a tendinței de îndepărtare de pulsația vie a actualității.

Scanned with OKEN Scanner

Diferențierea stilistică, explorarea de drumuri noi în gîndirea și limbajul artistic, dimpotrivă, trebuie să ofere posibilități sporite de surprindere a prezentului socialist, de exprimare deschisă a unei atitudini angajate, a unui mesaj înalt umanist. Coordonarea riguroasă, specifică a factorilor de ordin ideologic cu bogăția mijloacelor de expresie artistică este de natură să înlăture exagerările ce tulbură raportul real între unitatea de concepție și permanenta diversificare stilistică a fenomenului artistic. Se evită astfel atît înțelegerea simplificatoare, nereceptivă la diferențele de planuri, care consideră că unitatea de concepție trebuie concretizată într-o unitate de stiluri, închizînd creația într-o singură formulă artistică, cît și tendința contrară de a identifica diversitatea de stiluri cu diversitatea de concepție, condamnînd arta la eclectism ideologic, la abdicarea de la aplicarea fermă a principiilor marxist-leniniste.

Diversitatea de stiluri în artă nu poate fi acceptată ca un conglomerat eclectic egal cu coexistența de modalități artistice, luate la întîmplare, importate de peste tot ; sub motiv că sînt valabile în altă parte, ele trebuie să fie valabile și la noi. O asemenea înțelegere a problemei diversității de stiluri nu are nimic comun cu dialectica intimă a creației artistice. Fără a nega principiul „sincronismului", în sensul recunoașterii ideii că mișcările artistice naționale actuale nu mai pot funcționa izolat, că astăzi are loc un transfer impresionant de valori, de influențe între diferitele creații naționale, fiecare asimilînd acele elemente care corespund mai mult exigențelor contextului social din care face parte, estetica marxistă nu poate să subscrie la opinia „importului de stiluri".

O îndelungată experiență arată că arta își creează *acele* stiluri de care are nevoie, își făurește *atîtea* stiluri cîte îi sînt necesare și păstrează stilurile *ce corespund* structurilor sale tradiționale, aspirațiilor și obligațiilor sale în raport cu publicul căruia i se adresează. Noutatea autentică, receptivă la universalitatea cea mai actuală, dar organic integrată în evoluția valorilor tradiționale, izvorăște din nevoia de a reliefa sensul adînc al mutațiilor revoluționare prin care trece societatea noastră, din investigarea universului omenesc inedit pe care îl oferă socialismul, pentru că, deși creator, noul se plămădește din datele realului. Stilurile, modalitățile noi de expresie nu se importă, ele se creează și se impun în

măsura în care contextul social-cultural le solicită şi le favorizează în acelaşi timp. Diversitatea de stiluri apare astfel ca rezultatul cel mai fructuos al lărgirii orizontului tematic, problematic şi estetic de care beneficiază arta noastră contemporană, ca expresie a nivelului cultural şi artistic ridicat al publicului nostru, tot mai receptiv la nuanţe, tot mai subtil în aprecieri estetice.

Din acest punct de vedere dobîndesc o semnificaţie deosebită înseşi chestiunile de măiestrie şi tehnică artistică, mijloacele şi procedeele proprii literaturii şi artei, raporturile în mişcare dintre tradiţie şi inovaţie, experimentarea unor noi forme de creaţie. Pentru a vedea cît de neutrale pot fi unele tehnici în raport cu diferitele concepţii şi viziuni filozofice, în raport cu rosturile şi finalitatea artei în concepţia noastră despre viaţă şi societate, este suficient să ne referim la specificul comunicării artistice, la rolul important pe care-l ocupă accesibilitatea artei în acest cadru general, la relaţia de interdependenţă dintre artă şi public.

ARTA ŞI PUBLICUL

Arta, lucru îndeobşte recunoscut, este un limbaj, o formă de comunicare umană, un mijloc de cunoaştere specifică a lumii, un mod superior de gîndire şi acţiune, de influenţare şi înnobilare a conştiinţelor. Creaţiile valoroase, capodoperele artei şi literaturii au pus întotdeauna în mişcare idei şi sentimente importante, esenţiale pentru destinul omului, în forme artistice cît mai variate şi cît mai accesibile. Comunicarea, posibilitatea existenţei unui dialog permanent între artist şi destinatarul creaţiei sale, între creatorul şi receptorul de artă, a fost şi rămîne legea supremă a artei, condiţia şi raţiunea ei. Însuşi actul creaţiei se naşte şi fiinţează din nevoia de a spune ceva oamenilor, de a transmite strălucirea unui gînd sau fiorul unei intense trăiri emoţionale. Orice operă se adresează publicului, cu speranţa de a fi cunoscută, de a produce bucurie estetică şi desfătare intelectuală ; orice artist nutreşte dorinţa ca opera sa să trezească un puternic ecou în mintea şi sufletul semenilor, să dobîndească o audienţă cît mai largă, cît mai durabilă.

Scanned with OKEN Scanner

O vastă și îndelungată experiență arată că nu există idee oricît de profundă, sentiment oricît de complex ivite în orice compartiment al cunoașterii și sensibilității umane care să nu poată fi exprimate pe calea artei inteligibil, cu claritate și coerență.

Cunoașterea și comunicarea artistică, formă specifică, particulară de descoperire și transmitere a adevărului, a tezaurului de înțelepciune și afectivitate acumulat de omenire în milenara sa dăinuire, se înscrie, legitim și necesar, în procesul general de investigație și cunoaștere umană, în sfera multiplelor sale căi și mijloace de comunicare. Indiferent de aspectul concret al limbajului ales, posibilitatea și certitudinea comunicării reprezintă garanția fundamentală a progresului social, prin instaurarea și transmiterea de valori științifice, filozofice, morale, politice, artistice etc., condiția de existență a însăși societății omenești. De la nivelul acestor poziții teoretico-filozofice trebuie respinse tentațiile și prejudecățile unor filozofii agnostice, solipsiste, care întreține opinia că oamenii prin natura lor intimă nu se pot înțelege între ei, că însăși viața stă sub semnul iraționalului, al lipsei de sens și idealuri, că omul rămîne veșnic o ființă necunoscută, alcătuită exclusiv din instincte și porniri primare.

Într-o atare optică, și limbajul artistic se transformă, din mijloc specific de comunicare și apropiere între oameni, în exercițiu steril, desprins de materialul și substanța artei, devine ilogic, abscons, ermetic, incifrat, ducînd la izolarea și singularizarea ființei umane. Ba mai mult, se consideră că ceea ce este greu de înțeles echivalează cu a fi profund, siluirea limbajului în construcții bizare, hibride se transformă în calitate estetică, iar îndepărtarea de public apare ca o virtute. Uneori este cultivată deliberat expresia criptică, contorsionată, expresia snoabă, „șocantă", considerîndu-se că accesibilitatea artei constituie o pseudo-problemă, generată de insuficienta pregătire cultural-artistică a publicului.

Fără a pleda pentru coborîrea nivelului de idei și expresie artistică la stadiul celui mai nepregătit public și mai ales fără a ignora faptul că unele opere nu se dezvăluie cu ușurință de la început („dacă vrei să te bucuri de artă — spunea Marx — trebuie să fii un om cu cultură artistică"), este de

Scanned with OKEN Scanner

observat însă că această tendință denotă, în afara unui dispreț aristocratic față de gusturile și preocupările celor care receptează arta, grave lacune în aprecierea și înțelegerea menirii artei și literaturii în societatea socialistă. La fel de eronate apar, în acest context, opiniile care încearcă să explice fenomenul incifrării limbajului artistic, al distanțării creației de receptor ca pe o cerință a modernității, o consecință fatală a procesului de înnoire mai rapidă a tehnicii artistice decît evoluția gustului public. Într-adevăr, artei și literaturii le sînt proprii căutările novatoare, preocuparea pentru continua perfecționare creatoare a limbajului expresiv, deoarece în fața unei realități vii, dinamice, în permanentă transformare, omul de artă este nevoit să uzeze de căi și modalități noi, inedite, originale de comunicare artistică, să renunțe la formulele vechi, perimate, anchilozate. Însă profunzimea unui creator, capacitatea sa de a transfigura, la nivelul epocii, de a crea o lume proprie, propunînd o viziune nouă, progresistă asupra vieții, originalitatea mijloacelor și formelor pe care le descoperă își găsesc adevărata lor menire și împlinire numai în măsura în care sînt receptate, înțelese și îndrăgite. Arta izvorăște din viață și este făcută pentru viață. Tocmai de aceea, aspirația comunicării, dorința de a produce bucurie și înălțare spirituală, de a da răspunsuri artistice larg accesibile la frămîntările și năzuințele omului de azi, înnobilîndu-l, reprezintă suprema chemare a creațiilor ce se realizează sub ochii noștri.

Îndepărtarea de problemele vieții, de cerințele publicului, pretextînd nevoia diversității de stiluri și maniere artistice, posibilitatea fiecărui om de artă de a se manifesta neîngrădit dovedește o înțelegere exterioară, unilaterală a libertății de creație, invocă doar un aspect al raporturilor artist-societate. În accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă acestui concept ca necesitate istorică înțeleasă, libertatea creației literar-artistice înseamnă a crea în spiritul societății socialiste și al concepției marxist-leniniste, înseamnă a făuri o artă care să fie pe deplin accesibilă oamenilor de astăzi, o artă care să contribuie la educarea lor patriotică și umanistă, la sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață și acțiune socială.

Scanned with OKEN Scanner

Accesul maselor la cultură, la perceperea valorilor artistice reprezintă, fără îndoială, unul din fenomenele caracteristice ale epocii noastre. Cinematograful, radioul, televiziunea, discul, tehnica reproducerilor de artă etc. sînt cîteva din mijloacele ce fac posibilă acum o vastă difuzare a artei în rîndurile publicului, acțiune ce capătă în condițiile socialismului un caracter conștient, unitar, integrat ansamblului politicii culturale promovate de societate în vederea ridicării nivelului de cultură a celor mai largi pături ale populației. Un anumit patos al artei de bună calitate caracterizează acțiunea de răspîndire a creațiilor prețioase de astăzi sau a celor făurite de omenire de-a lungul veacurilor.

Publicul cel mai larg a devenit în zilele noastre avid de a cunoaște comorile artei și literaturii, există o mare afluență spre artă, necunoscută altădată, a celor mai diverse categorii umane. Se citește literatură în proporții impresionante, se vizionează masiv spectacole de teatru și cinematograf, muzee și expoziții, sînt audiate concerte ; se admiră arta monumentală și frumusețea urbanisticii, unde frumosul se îmbină armonios cu utilul ; se înregistrează o permanentă creștere a exigențelor față de calitatea estetică a produselor industriale, a locuinței, a îmbrăcămintei etc. O vastă mișcare de amatori — coruri, echipe artistice, formații teatrale și orchestrale, cenacluri literare, muzicale și de artă plastică etc., caută să pună în valoare minunatele calități artistice ale poporului nostru, setea sa nețărmurită de artă și frumos. Extinderea rețelei de teatre, de cinematografe, creșterea numărului sălilor de concerte și de expoziții, a bibliotecilor, acțiunile de popularizare și difuzare a cărții sînt realități socialiste cotidiene, de care ne putem convinge la tot pasul. Deseori cercetările de sociologie a artei au subliniat faptul că arta devine, în societatea socialistă, apreciată pe coordonatele sale de bază, mult mai accesibilă maselor decît în oricare altă perioadă anterioară. Merită a fi amintite, de asemenea, fenomenele de democratizare a activității artistice, specifică socialismului, în sensul preluării și dezvoltării formelor progresiste de manifestare a interesului popular pentru artă : cultivarea pasiunii pentru valorile înaintate ale trecutului, a interesului pentru folclor și a formelor de artă ce gravitează în jurul lui.

Scanned with OKEN Scanner

Descătușarea marilor energii creatoare realizată de revoluția socialistă, descoperirea și promovarea permanentă a talentelor reprezintă iarăși un aspect nou, propriu societății de astăzi. Niciodată în trecut nu au putut fi semnalate astfel de preocupări pentru promovarea și cultivarea marilor resurse creatoare ale poporului, a tot ce se anunță ca fiind talent adevărat.

Pentru a sublinia notele specifice ale artei socialiste, aspectele noi sau cu o pondere deosebită pe care le înscrie în evoluția artei contemporane, trebuie avute în vedere și schimbările însemnate survenite pe planul mentalității publice generale, cu privire la locul și rolul artei în societatea socialistă, modificări determinate atît de prefacerile care au avut loc pe plan economic, social și cultural, cît și prin pătrunderea în mase a filozofiei materialismului dialectic și istoric, a concepțiilor marxiste despre artă.

ARTA ȘI UMANISMUL

Marile epoci din istoria civilizației omenești — momente de răscruce în realizarea unor valori materiale și spirituale de excepțională însemnătate — reprezintă tot atîtea etape de progres în afirmarea umanismului. Fertilizate de concepții umaniste și susținute de mișcările social-culturale avansate, asemenea perioade se înscriu în evoluția culturii, artei și literaturii ca biruințe ale spiritului creator, ca viziuni proprii, tot mai ample, asupra naturii, valorii și chemării omului în lume. Schimbul reciproc de substanță între idealurile umaniste și producțiunile literar-artistice autentice, care materializează atitudinile, sentimentele și meditațiile oamenilor, se produce permanent, organic, intim ; aportul artei, al cărei obiect principal este omul și raporturile lui cu realitatea, aduce o splendidă dovadă a încrederii în puterea creatoare a ființei umane, fiind cel mai fericit prilej de afirmare și înălțare a sa. Între valoarea estetică și cea umanistă există o îngemănare indisolubilă ; viabilitatea și permanența creației, semnificația și rezonanța sa, forța ei de înrîurire și comunicare, cu alte cuvinte, întreaga măsură a capacităților creatoare ale

Scanned with OKEN Scanner

omului de artă, își găsesc o determinare esențială în puterea de sintetizare a mesajului umanist al epocii, în reliefarea celor mai înalte gînduri și sentimente ale omului, în iubirea de omenire ce le caracterizează.

Născut dintr-o fierbinte dragoste de patrie, din admirația și grija pentru destinele poporului, pentru luminarea și viitorul său, probînd o indestructibilă unitate între gîndire și faptă, umanismul culturii românești s-a oglindit pe plan artistic în creații armonioase, pătrunse de idei și sentimente generoase, manifestîndu-se ca o artă creată pentru om, pentru înălțarea lui spirituală. Ferită în datele ei fundamentale de obsesia pesimismului și disperării, de spaima irațională și tentația macabră, de accentele morbide, excentrice, creația noastră artistică, la unison cu tendințele progresiste, înaintate, a evoluat în permanență sub semnul marilor valori umaniste, a cultului pentru frumos și adevăr. Pe traiectoria acestor strălucite tradiții, în care se înmănunchează zestrea cea mai prețioasă a spiritualității românești, se orînduiesc, în chip firesc, realizările artei și literaturii de astăzi, ca o continuare și potențare a nesecatelor capacități creatoare ale poporului.

Într-adevăr, ceea ce definește arta noastră socialistă pe una din laturile ei fundamentale, relevînd o dată în plus măreția nobilei sale misiuni, este cultul umanului, patosul valorilor umaniste, capacitatea funciară de a aduna într-un focar miraculos întreaga demnitate umană, transformîndu-se în expresie fidelă a omului. Niciodată arta și literatura nu au nutrit atît de mult ambiția de a fi umaniste, nu au avut atît de pronunțată conștiința menirii lor umaniste, nu au detestat cu atîta fervoare ceea ce se ridică împotriva umanismului.

Ar fi desigur eronat să se susțină că arta creată în afara perimetrului de netă influență socialistă ar fi „antiumanistă" sau, în orice caz, mai puțin preocupată de problema umanismului. Oricine este cît de cît familiarizat cu literatura, pictura, sculptura, muzica, teatrul, cinematografia de azi, cu realizările arhitecturale moderne, își poate da seama că toate aceste creații sînt pătrunse de un pronunțat suflu umanist. Ceea ce caracterizează însă arta socialistă și o delimitează de restul

artei contemporane este faptul că ea promovează cu consecvență, în practică, cît și pe plan teoretic, un umanism total, real, activ, radical, optimist, care înfățișează ființa omenească în totalitatea manifestărilor ei atît de complexe.

Este vorba de conștiința militant-umanistă a artei și literaturii socialiste, care reprezintă un fenomen nou și cu totul particular în cultura mondială contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Achiţei

FENOMENOLOGIA SOCIALULUI ÎN ARTĂ

Ce reprezintă omul şi cum poi fi apreciate acţiunile sale sînt întrebări obsesive ale gîndirii dintotdeauna. Au existat, însă, epoci cînd aceste întrebări s-au pus cu mai multă pregnanţă. Asemenea epoci au fost denumite umaniste, iar sistemul de reflecţii cu privire la problematica noţiunii de om a căpătat, prin tradiţie, după cum se ştie, denumirea de *umanism.*

Vom deosebi, aşadar, mai întîi, pe plan istoric, mai multe tipuri de umanism : antic, modern, contemporan.

Vom deosebi, apoi, un umanism filozofic, un altul literar şi artistic, un altul religios, în funcţie de disciplinele pe baza cărora s-au cristalizat sistemele de reflecţie cu privire la problematica noţiunii de om.

În măsura în care problematica noţiunii de om a fost luată în dezbatere din prespectiva diferitelor orientări şi direcţii filozofice, vom deosebi, bunăoară, un umanism existenţialist şi unul personalist etc. Dar atari „clasificări" prezintă prea puţină importanţă pentru problema pe care vrem s-o discutăm. Singura distincţie importantă, ce merită reţinută cu toată atenţia, rămîne — am impresia — aceea referitoare la existenţa unui umanism *abstract,* vorbind în general despre om, şi a unui umanism *concret,* a unui *umanism real.* Doctrinele umaniste anterioare, indiferent de epocile şi societăţile la care subscriu, s-au resimţit permanent de pe urma importantei „încărcături speculative" conţinute. Noţiunea de om era aici privită izolat de existenţa adevărată a

oamenilor, de nevoile lor, de aspirațiile lor. Se vorbea în cuvinte emoționante despre om și esența umană ca fiind etern aceleași. Și astăzi reziduuri ale mentalității speculativ-facile se fac simțite. Chiar atunci cînd își propun să vorbească despre condiția omului în societatea socialistă, unii dintre noi se văd furați, cîteodată, de farmecul irezistibil al determinațiilor lipsite de suport temeinic, se văd furați de mitul filozofic al omului atemporal și aspațial.

Marxismul își permite, pentru prima dată, abordarea realistă a noțiunii de om — omul înțeles ca *totalitate a relațiilor sociale* dintr-o anumită perioadă istorică și dintr-un anumit loc. Pentru Marx, problema umanismului constituie, în primul rînd, o problemă de ordin *practic*. Într-o societate nedreaptă, omul nu poate să-și dovedească adevărata sa dimensiune. Nedreptatea socială e, prin sine, antiumană. Trebuie, deci, înlăturate cauzele nedreptății. Trebuie, deci, înlăturată nedreptatea. Trebuie, deci, schimbată ordinea existenței. Trebuie, deci, instaurată o lume mai bună. A vorbi despre om, a pleda pentru om, neîntreprinzînd nimic în vederea schimbării revoluționare a ordinii existente, constituie un act lipsit de finalitate. A vorbi despre nobila misiune a omului și a accepta ca lumea să fie împărțită în exploatatori și exploatați, în puternici și slabi, constituie un nonsens. Orice reflecție despre om obligă la a milita pentru ca omul să devină, cum ar fi spus Hegel, identic cu noțiunea sa, identic cu sine.

Umanismul nu poate să însemne altceva decît *a face* ceva pentru om — pe un plan ori altul : utilitar, educativ politic, — dar *a face* totuși.

Umanismul marxist se definește, tocmai de aceea, în toate privințele, drept un *umanism angajat*.

Ce presupune termenul de *angajare ?*

Presupune, înainte de orice, o situație de opțiune pentru unele valori și de refuz pentru altele, presupune acceptarea și totodată refuzul „realității constituite" — luată în totalitatea ei. E de la sine înțeles că unele disociații pe această temă se dovedesc mai mult decît necesare. Trebuie avut în vedere faptul că întotdeauna expresiile pe care noi le folosim se condiționează reciproc. Orice determinare inexactă a unora sau altora dintre ele se răsfrînge inevitabil și amplificat asupra concluziilor pe care urmează să le tragem. De aici,

pericolul permanent al erorilor, împotriva cărora gîndirea lucidă caută să se asigure.

Presupunînd concomitent acceptarea şi refuzul realităţii, termenul de *angajare* priveşte, de obicei, acceptarea valorilor pozitive din punctul de vedere al unui grup social determinat şi refuzul valorilor negative din punctul de vedere al aceluiaşi grup. La modul ideal, termenul de angajare priveşte adeziunea întregii umanităţi la valorile pozitive şi refuzul a ceea ce i se prezintă drept negativ, drept contrar intereselor fundamentale ale omului. Va trebui să convenim, mai departe, că termenul de angajare priveşte nu numai adeziunea la nişte valori oarecare, ci şi dezvoltarea, afirmarea, promovarea lor conştientă. Cum întreg domeniul valorilor se prezintă ca reflectînd ipostazele ideale ale umanului, termenul de angajare priveşte, de obicei, *acceptarea şi dezvoltarea* a ceea ce reprezintă optim umanul. *Refuzul*, la rîndul său, se referă la ceea ce se opune umanului, la ceea ce contravine aspiraţiilor şi idealurilor umane superioare, la ceea ce îngrădeşte posibilităţile omului de a se manifesta în conformitate cu propria sa esenţă.

Dintr-un atare punct de vedere, literatura, în general, nu poate fi concepută decît ca *angajată*.

În momentul în care ajungem să considerăm opera literară drept reflecţie asupra omului, prin forţa împrejurărilor intervine „problema angajării". La ce fel de reflecţii asupra umanului invită opera respectivă ? Care este forţa de convingere a acestor reflecţii ?

Neputînd niciodată să nu fie măcar vag angajată, literatura nu va putea niciodată să nu fie măcar vag umanistă. Adevărul rămîne şi astăzi de partea lui Maiorescu, oricîte corective i-am aduce, atunci cînd susţinea că, la dimensiunile literaturii, la dimensiunile artei, la dimensiunile esteticului, eticul se subînţelege, eticul este implicat.

Desigur, există diferite grade ale angajării. Practic, prin tot ce întreprindem, noi ne dovedim mereu angajaţi — angajaţi faţă de noi înşine, faţă de ceilalţi oameni, faţă de „lume". Umanul nu poate fi conceput decît în limitele amplului proces de angajare reciprocă a oamenilor.

Reprezintă una din achiziţiile de seamă ale gîndirii mai noi, conştiinţa umanului înţeles ca „totalitate", conştiinţa faptului că omul nu poate fi „privit" decît prin raportare la oameni, iar

pericolul permanent al erorilor, împotriva cărora gîndirea lucidă caută să se asigure.

Presupunînd concomitent acceptarea şi refuzul realităţii, termenul de *angajare* priveşte, de obicei, acceptarea valorilor pozitive din punctul de vedere al unui grup social determinat şi refuzul valorilor negative din punctul de vedere al aceluiaşi grup. La modul ideal, termenul de angajare priveşte adeziunea întregii umanităţi la valorile pozitive şi refuzul a ceea ce i se prezintă drept negativ, drept contrar intereselor fundamentale ale omului. Va trebui să convenim, mai departe, că termenul de angajare priveşte nu numai adeziunea la nişte valori oarecare, ci şi dezvoltarea, afirmarea, promovarea lor conştientă. Cum întreg domeniul valorilor se prezintă ca reflectînd ipostazele ideale ale umanului, termenul de angajare priveşte, de obicei, *acceptarea şi dezvoltarea* a ceea ce reprezintă optim umanul. *Refuzul*, la rîndul său, se referă la ceea ce se opune umanului, la ceea ce contravine aspiraţiilor şi idealurilor umane superioare, la ceea ce îngrădeşte posibilităţile omului de a se manifesta în conformitate cu propria sa esenţă.

Dintr-un atare punct de vedere, literatura, în general, nu poate fi concepută decît ca *angajată*.

În momentul în care ajungem să considerăm opera literară drept reflecţie asupra omului, prin forţa împrejurărilor intervine „problema angajării". La ce fel de reflecţii asupra umanului invită opera respectivă ? Care este forţa de convingere a acestor reflecţii ?

Neputînd niciodată să nu fie măcar vag angajată, literatura nu va putea niciodată să nu fie măcar vag umanistă. Adevărul rămîne şi astăzi de partea lui Maiorescu, oricîte corective i-am aduce, atunci cînd susţinea că, la dimensiunile literaturii, la dimensiunile artei, la dimensiunile esteticului, eticul se subînţelege, eticul este implicat.

Desigur, există diferite grade ale angajării. Practic, prin tot ce întreprindem, noi ne dovedim mereu angajaţi — angajaţi faţă de noi înşine, faţă de ceilalţi oameni, faţă de „lume". Umanul nu poate fi conceput decît în limitele amplului proces de angajare reciprocă a oamenilor.

Reprezintă una din achiziţiile de seamă ale gîndirii mai noi, conştiinţa umanului înţeles ca „totalitate", conştiinţa faptului că omul nu poate fi „privit" decît prin raportare la oameni, iar

Scanned with OKEN Scanner

oamenii nu pot fi „priviți" decît prin raportare la faptele lor. Dincolo de o atare risipire în noi înșine, în propriile noastre realizări, în lucrurile cu care venim în contact și dincolo de conștiința acestei risipiri, literatura nu există. Emoția literară își găsește în această situație principala sa explicație. Dacă nu am fi angajați unii față de ceilalți, dacă nu ne-am interesa unii de ceilalți, dacă cel de alături de noi ne-ar fi indiferent, n-ar avea rost, nu s-ar justifica interesul pentru drama pe care ne-o prezintă cartea, pentru soluțiile pe care ni le propune un scriitor, pentru ideile pe care la vehiculează un personaj.

Dar tipul de angajare detectabil la un asemenea nivel al umanului, tipul de angajare referitor la imposibilitatea indiferenței noastre unii față de ceilalți reprezintă, fără îndoială, primul grad al angajării umane prin literatură.

Mai departe, intervin idealurile. Conștiința faptului că literatura poate contribui, pe căi specifice, la întărirea coeziunii umane, la afirmarea pozițiilor umane superioare, la promovarea și triumful general al individului în conformitate cu propria sa menire, stă la baza *umanismului literar curent*.

De bună seamă, nu numai o asemenea angajare avea în vedere Marx, preconizînd necesitatea unui umanism *militant*, ci o angajare — dacă expresia nu ar suna tautologic — aș spune, *pasionată, activă* în orice caz. A accepta și dezvolta anumite valori devine echivalent, astfel, din punctul de vedere al filozofiei marxiste, cu a milita pentru valorile pe care societatea socialistă le consideră superioare, le consideră reprezentative pentru aspirațiile sale. Angajarea marxistă, în numele umanului, apare astfel ca singura angajare autentică. Literatura creată de pe pozițiile socialismului nu va putea să facă abstracție — e de la sine înțeles — de situația concretă a oamenilor în lume, de nevoile și interesele lor.

Recunoscîndu-se angajată activ în slujba omului și umanului, literatura socialistă își asumă unele obligații noi, ceea ce îi asigură o fizionomie aparte, o ținută aparte, un rost aparte. Recunoscîndu-se angajată astfel, literatura socialistă apare ca incompatibilă cu ideea „indiferenței" față de destinul istoric al omului. Recunoscîndu-se angajată astfel, opera literară se „vrea" prezență *eficientă*. Cultul spiritului de inițiativă, sentimentul responsabilității colective, dragostea de adevăr, cultul

Scanned with OKEN Scanner

muncii, patriotismul sînt elemente intrînd obligatoriu în „construcţia" conceptului de umanism literar socialist. Ele formează acea plasmă fascinantă ce asigură forţa de atracţie a scrisului de azi.

Ce presupune această „ambiţie" ? Presupune înţelegerea dialectică, din perspectiva unui mod lucid de a scruta istoria, a situaţiei omului în societatea contemporană. Nu putem vorbi despre situaţia actuală a omului făcînd abstracţie de factorii pozitivi şi negativi, de întreg complexul de elemente ce-l condiţionează, făcînd abstracţie de realităţile sociale şi naţionale existente. A afirma sau a nega în general înseamnă pentru noi a afirma umanul şi a nega inumanul, în condiţii sociale şi istorice date, înseamnă pentru noi a milita, realmente, pentru om. Umanismul marxist se dovedeşte permanent anticontemplativ. Forţa lui e implicată, iar nu asociată.

Aşa stînd lucrurile, se înţelege că literatura umanismului real, a umanismului socialist, se afirmă ca hotărît protestatară împotriva inumanului.

Inuman se „traduce", fără îndoială, înainte de orice, prin nedreptate. Inuman se mai „traduce" prin mărginire şi suficienţă. Inuman se mai poate „traduce" şi prin exclusivism, prin negarea dreptului la adevăr pentru ceilalţi. Inuman se mai poate „traduce", în sfîrşit, şi prin tot ce menţine sau generează asimetria socială, prin exagerarea raporturilor dintre noi, prin fals, prin abateri de la normal, prin tot ce contravine mersului înainte al societăţii.

Afirmîndu-se în spiritul umanismului real, al umanismului socialist, literatura ajunge a se defini ca permanent protestatară împotriva inumanului — nu numai exterior, dar şi interior —, a propriilor noastre limite şi prejudecăţi.

Protestul împotriva inumanului atrage după sine susţinerea poziţiilor prin care umanul se afirmă cel mai mult. Protestatară, dar în acelaşi timp afirmativă, literatura umanismului real uzează întotdeauna de adevărul complex.

Umanismul socialist, militînd consecvent pentru transformarea lumii în consens cu mersul istoriei, pune un deosebit accent pe momentul afirmaţiei. Acest moment solicită participarea constructivă complexă a scriitorului, solicită întreaga sa inteligenţă, întregul său talent.

Literatura devine, aşadar, în condiţiile societăţii socialiste, terenul pe care se desfăşoară continuu dialogul dintre *eu* şi

Scanned with OKEN Scanner

tu — între *eu* şi *tu* cel de azi şi *eu* şi *tu* în perspectiva noastră istorică. Umanismul ei priveşte înţelegerea generală a vieţii într-un context bine determinat. Afirmînd umanul, în timp şi spaţiu, literaturii socialiste îi este imposibil să nu-l afirme şi naţional.

Sîntem cu toţii de acord asupra unor nuanţe, asupra unor sensuri, în plus ori în minus, pe care termenul de uman le comportă de la popor la popor.

Avem, bunăoară, în limba română, cuvîntul tradiţional de *omenie*, sintetizînd accepţiunile specifice umanului la dimensiunile civilizaţiei noastre naţionale. S-a scris mult şi se mai scrie şi acum despre conţinutul conceptului de „omenie românească".

Prima lui semnificaţie pare a fi aceea de *înţelegere* dintre *eu* şi *tu*, dintre *eu* şi *lume*. A trăi „în omenie" înseamnă, la noi, a trăi în *înţelegere*.

A doua dintre semnificaţiile cuvîntului omenie, în limba română, pare a fi aceea de egalitate. „L-am tratat omeneşte" — adică l-am tratat de la egal la egal.

A treia dintre aceste semnificaţii pare a fi aceea de sinceritate. „Fii om de omenie şi recunoaşte !" — înseamnă „priveşte starea de lucruri aşa cum este şi ai curajul de a o înfrunta".

Neomenia se defineşte, la noi, prin lipsa de curaj, de sinceritate, prin dispreţ faţă de ceilalţi.

Sînt, desigur, şi alte semnificaţii ale cuvîntului omenie, care merită, în cadrul unor consideraţii mai întinse, o examinare prudentă şi amănunţită.

Esenţial pentru cuvîntul românesc *omenie* se arată a fi faptul că, indiferent de semnificaţiile sale „directe", el se presupune, fără excepţie, pe un plan mai îndepărtat, *apropiere interumană*, depăşire comună a dificultăţilor, depăşire comună — *eu* şi *tu* — a prezentului, negaţie a stării de lucruri constituite şi reconstrucţie a ei pe baze noi, superioare. Omenia implică, întotdeauna, într-un fel sau altul, aspiraţia spre raportul uman de simetrie ideală. Omenia implică, întotdeauna, fenomenul regăsirii omului în oameni. Chiar la acest nivel, al reflecţiei comune, omenia presupune, concomitent, afirmaţie şi negaţie a ceva.

Va trebui, cel puţin din considerente metodologice, să facem o deosebire netă între afirmaţia sau negaţia umanistă superioară şi afirmaţia sau negaţia ce nu pot fi apreciate astfel. Ne-

Scanned with OKEN Scanner

gația umanistă superioară presupune depășirea *statu-quo*-ului, prin înțelegerea lui, prin înțelegerea imposibilității lui de supraviețuire. Negația umanistă presupune afirmarea prezentului pe un plan superior, așa încît, *conservator* și *inuman* apar ca termeni echivalenți. A refuza depășirea, a refuza împlinirea omului înseamnă a refuza dreptul lui la existență, înseamnă inumanitate.

La dimensiunile literaturii, filozoficul, politicul, ideologicul prezintă importanță, întrucît pun în discuție condiția omului într-un context existențial oarecare, întrucît pledează pentru rezolvarea problemei umane într-un anumit fel, întrucît sînt expresia unui anumit tip de protest uman împotriva „existentului inuman". Filozoficul, politicul, ideologicul ș.a.m.d. capătă, astfel, la dimensiunile literaturii, o încărcătură afectivă specifică. Practic, ele se transformă acum în altceva decît ceea ce puteau fi pe „terenul" din afara literaturii — se „artisticizează". Devenirea literară implică momentul în care filozoficul, politicul, ideologicul fuzionează în aceeași unică morală a umanismului. Aceasta constituie, fără îndoială, articulația cea mai importantă, deoarece ea presupune prin definiție sublimarea filozoficului, politicului, ideologicului, a „socialului", prin urmare, în interes *artistic* pentru condiția omului în lume în acel patos umanist indispensabil oricărei creații artistice.

Sigur că literatura mai înseamnă și altceva, pe lîngă toate acestea — și acest altceva se arată a fi elementul determinant —; și anume faptul că valoarea operei literare se definește și în funcție de alte puncte de referință ce trebuie luate în considerare, dincolo de articulația ultimă dintre etic și estetic, dar ne va fi imposibil să vorbim despre literatură în absența oricăror referințe la un comportament uman determinant, în afara oricăror referințe la condiția omului.

Esteticitatea operei literare se confundă, astfel, în bună măsură — nu însă complet — cu eticitatea ei.

Va trebui să recunoaștem, însă, că există anumite „ipostaze" ale literaturii relevînd o preocupare mai intensă pentru situația fundamentală a omului într-un context social sau altul. Este limpede că, în cadrul diferitelor opere, nu vom putea să nu recunoaștem că există un plus sau un minus de interes pentru situațiile acute ale omului în lume.

Recunoașterea posibilităților literaturii de a fi preocupată, în mod diferențiat de la operă la operă, de la scriitor la scri-

Scanned with OKEN Scanner

itor, de situaţia filozofică, politică, ideologică şi morală a omului într-o societate dată devine echivalentă cu recunoaşterea diferitelor grade ale „angajării artei" în viaţa publică a naţiunilor, în viaţa publică în general. Convenind asupra faptului că, în mod obiectiv, literatura nu poate fi indiferentă faţă de societate, nu vom putea să nu recunoaştem că există, totuşi, diverse grade ale „angajării" literaturii în viaţa publică. Interesul esteticii pentru studiul situaţiilor de maximă angajare a literaturii în viaţa publică poate fi „tradus", astfel, prin interesul acesteia pentru „social".

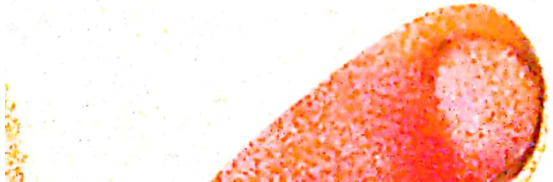
Scanned with OKEN Scanner

Radu Negru

ARTA — OBIECTIVARE ESTETICĂ A UMANISMULUI

A spune despre artă că este *oglindire a realităţii* obiective, a mediului înconjurător, natural şi social este frumos şi simplu ; însă a reduce arta la atît înseamnă a trata unilateral această parte a existenţei social-istorice în veşnică devenire, aspect prin excelenţă uman al praxisului. Arta este capabilă să exprime *sociabilitatea unei epoci* în forme ideale, pe Faust, în ordinea de lucru a cărţilor şi instrumentelor din laboratorul său, Luceafărul, în gestica totală a dăruirii de sine. În ritualurile naşterii, iubirii şi morţii, ca şi în luciditatea perfect calculată şi stăpînită a aselenizării omul caută şi măsura inerentă genului, *modalitatea formală perfectă pentru a-l exprima în raport cu alţii*, cu obştea.

Omul este singurul demiurg al lumii sale de vise şi realităţi. A privi realul ca serie de obiecte, iar arta ca inventar subiectiv, fie chiar şi sentimental, liric, dramatic al acestor obiecte înseamnă să ne situăm într-un unghi prismatic de vedere aparţinînd materialismului mecanicist, contemplativ, pentru care atît natura, cît şi arta sînt exterioare omului, nu parte a activităţii sale sensibile, după cum observa Marx. Însăşi natura umană ar apărea astfel eterică, lipsită de substanţa sa naturală, socială, praxiologică şi axiologică, acumulată şi structurată într-un îndelungat proces istoric-obiectiv. Din unghiul de vedere al ştiinţelor contemporane, o definire a omului este imposibilă în afara determinărilor naturale şi sociale, a istoriei şi proto-istoriei subiectului, la fel cum împre-



jurările, în raport cu condiția umană însăși, nu pot fi explicate în afara unei interdependențe dialectice actuale, din care arta și literatura fac parte integrantă. A desprinde aceste fenomene ale realității sociale de contextul lor, a le interpreta altfel decît semne ale socialului înseamnă a trunchia înțelegerea lor, a le lipsi de substanță. Nici realitatea estetică, nici eficiența actului creator de valoare nu-și au sensul în izolarea metafizică a momentului strict individual, deși individualizarea este reală și aparentă, nici în absolutizarea momentului primordial al obiectului, deși acesta este fenomenal și palpabil. Realitatea omului este lumea lui, socialul, din care sociabilitatea afectivă, concret-sensibil individualizată în imagini face parte integrantă, ca realitate estetică, artistică.

Realitatea nu este un dat imuabil. Ce reprezenta această realitate a civilizației tehnice înainte de Jules Verne și ce era fantezia ? Ce reprezintă fantasticul Jules Verne în raport cu realitatea civilizației tehnice de astăzi ? O formă depășită a copilăriei. Deci realitatea este și fantezie umană, inventivitate, forță esențial umană a inteligenței obiectivate. Desigur, artiștii nu sînt doar meșteșugari ai cuvintelor care umblă pe urmele inginerilor ca să le înflorească faptele în procese-verbale ale unor lucruri împlinite. În această postură ei ar fi doar paseiști. A fi realist în artă, a oglindi realitatea spirituală a lumii omului, idealurile sale social-politice, estetice, înseamnă a avea și puterea demiurgică de a clădi viitorul cu patosul nedezmințit al imaginării și prefigurării obiectelor, fenomenelor, caracterelor de mîine. Este o inginerie care începe uneori prin edificarea etajelor de sus, ale conștiinței. O asemenea concepție militantă, actuală, delimitează poziția artiștilor umaniști din toate timpurile, dar mai ales conștiința de sine a veacului marxist, care a depășit mitologia primară a explicării lumii, inclusiv *arta înțelegerii și transformării* ei, drept emanație a unui domeniu supranatural sau subconștient. Structurile incontrolabile logic ale psihologiei, acel enorm bagaj de experiență conștientă acumulată în sentimente și gust, precum și eterica plutire a idealului sînt două laturi la fel de proprii aceleiași ființe omenești în care se concentrează trecutul și se prefigurează viitorul, de fapt, un univers social în veșnică devenire prin acțiunea umană. Omul nu este deci numai un ecou al ființării lui trecute și prezente, el este și conștiința actuală, sufletul actelor trans-

formatoare, revoluționar în toate domeniile în care valoarea se constituie, este latură activă a civilizației, care se comunică și se propagă în virtutea unor necesități interne bine determinate.

Suprarealitatea, ca și subrealitatea sînt ficțiuni care au acoperit multă vreme, în mod artificios, zone ale universului material și spiritual insuficient supuse controlului științei. Necunoscutul a fost transformat de religie și idealism în ființă sau idee dominatoare. Vîrful ierarhiei trata materia piramidei ca îndoielnică, omul de rînd ca nimicnicie. Weltanschauungul antiumanist al aristocrației militare sau clericale, dar mai ales al celei industriale și financiare neagă posibilitatea cunoașterii și transformării lumii, conduce la un fatalism avantajos pentru păstrarea privilegiilor. Celălalt revers al medaliei poartă efigia înțeleaptă a lui Socrate și conține idealul de bine și fericire, pentru a ajunge, în exegezele subiectivismului contemporan, o expresie metafizică a sentimentului spaimei și disperării existențiale, căutarea inutilă a libertății în aventura absurdă a eului singular.

Realitatea omului este societatea, nu eul izolat. Numai materialismul dialectic și istoric au reușit să fundamenteze științific umanismul și, mai mult, să-l realizeze pe plan social. Căutările anterioare, în această direcție, cu toate limitele lor, sînt lăudabile, ele au constituit valori o dată cu primele forme de umanizare a lumii în artă și știință. Arta mitologică încearcă o primă punere în stăpînire a lumii de către om, prin imaginație, dar această stăpînire rămîne, în mod tragic, doar imaginară, după cum observă Marx, cu privire la clasicitatea greacă [1]. De aceea iubim arta clasică și înțelegem mesajul ei uman, năzuința spre forme ideale, de o frumusețe absolută ataraxică, sau străbătută de fiorul revoltei lui Prometeu, cel care a smuls zeilor flacăra cunoașterii. Mitul lui Icar sau cel al covorului fermecat sînt viziuni compensatorii științei, cum le numea I. Frunzetti [2]. Basmele, aspirația spre sublim a romanticilor, critica socială în proza realiștilor moderni au însemnat alți pași spre îmbogățirea spiritului, spre elibe-

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Buc., E.P.L.P., 1953, p. 28.

[2] I. Frunzetti, *Visez alături de oamenii epocii mele*, *Contemporanul*, nr. 2 (1161), 1969, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

rarea omului de idolii fanteziei primare şi ai inegalităţii sociale.

Valorile artei universale îşi află un consens şi o sinteză în cadrul umanismului socialist, ştiinţific fundamentat, deci concret realizabil. Omul fiind rezultatul istoric al totalităţii relaţiilor sale naturale şi sociale, poate fi fericit, se poate realiza, poate fi o valoare în afara singurătăţii prin adresa socială a gîndurilor şi creaţiilor sale. Pentru artist, acest adevăr se concretizează în imaginea părăsirii turnului de fildeş. Prin însăşi natura sa, omul este un microunivers, pe cît de concentrat, pe atît de concret, specific individualizat în stilul muncii sau al artei lui. Natura socială a omului impune structura operelor sale de civilizaţie şi cultură. Acestea sînt complementare. Valori comunicabile, ele se transmit prin raţionalitate, utilitate, semnificaţie şi limbaj general valabile.

Individualitatea artistică se realizează în faţa colectivităţii prin comunicarea originală a faptelor de conştiinţă colectivă. Intenţiile programatice bune sau rele ne interesează în judecata critică numai în măsura obiectivării lor, aprecierea pornind de la calităţile de adevăr şi frumuseţe ale imaginii realizate. Desigur, toate calităţile imaginii mai trebuie explicate prin coordonatele materiale şi spirituale ale epocii istorice, raportate şi la imperativele ei morale, de pildă. Conţinutul de idei şi sentimente, autentic umane, determină forma şi, prin aceasta, valoarea socială a operei. Altfel, nici artistul, nici opera nu ar avea o realitate concretă. Ne interesează mai puţin legitimismul lui Balzac şi mai mult forţa realistă a talentului său de prozator. *Comedia umană* nu ţine seama de pretenţiile programatice ale autorului ei. La fel, putem vorbi cu admiraţie de opera lui Gogol sau a lui Lev Tolstoi, considerînd parţiale şi mai ales nerealizate imixtiunile mistice exprimate abstract. Totuşi, ţinem seama de toate acestea şi ne delimităm filozofic şi estetic de ele cînd judecăm opera lui Dostoievski, care a fost cadet în politică, nu în romanele lui. Distingem net între pretenţiile programatice ale lui C. Stere şi universul epopeic al operei lui Sadoveanu, deşi amîndoi publicau la aceeaşi revistă şi, ca să zicem aşa, făceau parte din aceeaşi incintă artistică, formal însă. Iarăşi, după profunda distincţie operată de George Ivaşcu, „Nici unul dintre scriitorii noştri interbelici *de prima mărime* nu a îngroşat rîndurile fascismului, şi chiar cei care — ca Blaga — şi-au pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicat marea majoritate a operei lui în paginile *Gîndirii*, prin însăşi dimensiunea talentului şi personalităţii lor, departe de a se integra mişcării net reacţionare, au repudiat-o deschis." [1] Nici Brâncuşi nu poate fi explicat prin manifestele şcolilor moderne pe care le-a frecventat, de la Dada la Abstracţionism. Nici Picasso, ca de altfel nici un alt geniu, nu poate fi redus la intenţiile estetice ale amicilor săi de şcoală artistică, sau la încercările lor neizbutite. Numai realitatea concret constituită într-un stil propriu, obiectivarea gîndurilor şi emoţiilor în forme de o mare plasticitate, comunicarea mesajului ideatic şi sensibil cu marea forţă de emoţionare a publicului dau dreptul operei să fie considerată fapt al realităţii sociale, şi încă un fapt transformator, revoluţionar. Asemenea valori au luat naştere mai ales ca expresie a umanismului claselor în ascendenţă, în cele două milenii ale culturii europene, în ciuda idealismului care a dominat gîndirea socială pînă la marxism. De aceea, ne vom despărţi critic de limitele gîndirii filozofice sau politice a artiştilor, oricît de mult le-am preţui opera.

În virtutea structurii logice, raţionale, a specificităţii sensibile, pe care natura socială a omului o impune limbajului artei, singularitatea, accidenţa lipsită de sens generalizator nu ne comunică valoric nimic. Accidenţele, întîmplările nesemnificative nu constituie o valoare în procesul cunoaşterii artistice, iar din punct de vedere moral, nu comunică nici o atitudine umană. Realitatea accidenţei poate fi doar un fragment al contemplării pasive, eventual substanţa unei lucrări pop-art. Formele „moi" ale unor vehicule turtite în accidente, precum şi senzaţiile brute nu sînt obiecte umanizate, însuşite sensibil, nu sînt obiecte ale artei, chiar dacă apar pe panourile unor expoziţii în vogă. Ne vom opune din principiu cînd cineva recomandă în artă „accidentele observaţiei", opunîndu-le „abstracţiei". Se ştie doar că de la Aristotel la Marx şi Engels imaginea artistică a fost apreciată pentru forţa ei de generalizare [2], de surprindere a esenţialului şi a semnificativului în aparenţa particularului şi a individualului. Procesele care duc la surprinderea măsurii inerente a lucrurilor,

[1] G. Ivaşcu, *Valorificarea realităţii noastre literare*, *Contemporanul*, nr. 5 (1164), 1969.

[2] Aristotel, *Poetica*, Cartea IX, 14 516, Buc., ed. Pippidi, 1965, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

la concretizarea caracteristicului, a sensului de dezvoltare și afirmare a noului [1], presupun și obligă la profundă meditație, la gîndirea filozofică generalizatoare, fără de care arta autentică este de neconceput.

Mijloacele plastice: culoarea, ritmul, cuvîntul, folosite după capriciile „accidențelor observației", duc la aberații, la haotic. Or, arta este realitate interpretată, gîndită, imaginată, prefigurată ideal, de omul inteligent și sensibil, în forme organizate, structurate social ca însuși omul. Raționalitatea operei este necesară, nu întîmplătoare, traumatică, paranoică etc. Prin însăși natura ei, imaginea artistică rămîne concretă, dar exprimă o generalitate, este particulară, dar tinde să exprime esența realității, este simțită, dar mai întîi gîndită. Valoarea se verifică în eficiența socială a imaginii, de aceea insistăm asupra necesității ca artiștii să se inspire din realitatea nemijlocită, pentru a ajunge, neignorînd ceea ce este acceptabil din experiențele artei clasice și moderne, la un stil *propriu*, care să exprime această realitate, înțelegerea ei dintr-un unghi nou, original.

Pentru artistul atașat idealurilor umanismului socialist, abordarea temelor actuale presupune o nouă înțelegere a termenului de realitate. În concepția materialismului dialectic și istoric, „numitorul comun al artei socialiste" [2], după cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu, realitatea lumii omului nu este înțeleasă sub forma obiectului sau a contemplării, ea este și activitate omenească sensibilă, practică social istorică. Acest concept al lui Marx, exprimat sintetic în *Tezele despre Feuerbach* [3], conduce și la o altă definiție a omului, care, spre deosebire de toate celelalte viețuitoare, este producător al lumii lui, nu un simplu produs al împrejurărilor. Artistul, care a depășit concepția unui materialism contemplativ, iluminist, nu se poate mărgini la imagini scientiste, convenționale, impresioniste, ale peisajului din natură, a florilor, a naturilor statice și a altor teme liniștit academiste, incluzînd aici și nudul frumos caligrafiat. Toate temele tradiționale, dar mai ales temele noi ale activității de transfor-

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Buc., 1953, E.P., p. 136.

[2] N. Ceaușescu, *Cuvîntare la Conferința pe țară a Uniunii artiștilor plastici*, Buc., E.P., 1968, p. 13.

[3] K. Marx și Fr. Engels, *Opere*, vol. 3, Buc., E.P., 1958, p. 5—7.

Scanned with OKEN Scanner

mare revoluționară a lumii, eroismul oamenilor, interpretarea psihologiei lor se cer tratate într-un mod care să concorde cu rigorile de structură ale realității, în care intervenția activă a ideilor și sentimentelor pictorului, sculptorului, scriitorului sau compozitorului să fie de o maximă eficiență. Desigur nu poate fi vorba de introducerea în imagini a unor abstracții filozofice sau ideologice, a unor scheme, pe care clasicii ideologiei proletare le-au considerat de nedorit în artă, de pildă în dramaturgia lui Lassalle [1]. Este vorba de asimilarea celor mai active tradiții naționale, universale, adică de *a nu ignora nimic din tehnica mijloacelor de investigare și expresie*, dobîndite de școli și curente diferite, dar de a nu accepta decît ceea ce poate fi folosit în sinteza unui *stil propriu*, care să ne exprime pregnant.

Respingem atitudinea necritică față de oricare experiență fie impresionistă ori expresionistă, dadaistă sau abstracționistă. De aceea, considerăm că un *dogmatism este și resemnarea epigonică față de Chirico, Chagall sau Picabia și Miro*. Chiar dacă operele acestora, sau ale altor pictori, valorează milioane în aurul licitațiilor internaționale, ele exprimă ca stil artistic stilul de viață al altei societăți și, dacă vreți, al altei lumi ; imitația, pastișa după clasici sau moderni, sînt antipodul artei autentice.

Față de mijloacele de expresie insuficient elaborate, trebuie să ne delimităm cu foarte multă băgare de seamă și să respingem critic tot ce nu corespunde concepției noastre despre lume, stării noastre de spirit. Umanismul socialist, ca de altfel toată făptura robustă, trecută prin grele încercări istorice, a poporului nostru, inspiră încredere în viitor și în ascensiunea vieții, ajungînd la un optimism înțelept, care traversează plin de încredere în om momentele tragice, de tensiune, ale vieții. Optimismul, încrederea în triumful rațiunii, în viitor, sînt astăzi științific fundamentate, de aceea sîntem contrariați de unii artiști tineri care, tratînd teme ale vieții noastre, folosesc culorile sumare ale viziunii existențialiste sau jocul absurd al formelor plastice. Nimic nu justifică împrumutul unei problematici artistice „care consideră omul și existența o absurditate, un nonsens și care închide orice perspectivă de înțelegere a semnificației vieții și a luptei duse

[1] *Idem, Despre artă și literatură*, Buc., E. P., 1953, p. 133, 144 și urm.

în cadrul societății umane pentru o viață mai bună" [1]. Ne pare a fi o inadvertență împrumutul, o dată cu mijloacele de expresie noi, a unor stări de spirit, disperate, stăpînite de sentimentul inutilității acțiunii umane. Aceste forme și imagini atestă, în arta occidentală, o stare de fapt, înstrăinarea de sine a ființei umane, dezumanizarea, dar nu corespund realității noastre și concepției noastre despre lume și om.

Vitalitatea poporului român, concretizată în arta folclorică prin motivul fundamental al bradului, al ascensiunii, prin curajul afirmațiilor lirice, luminozitatea arhitecturii naționale, nu se împacă de loc cu generalizarea pesimismului, mai ales într-o epocă de afirmare a valorilor create în toate domeniile de activitate. De aceea nu înțelegem strădania obsesivă de acum cîțiva ani de a cerni pînzele în ulei pînă la tonalitățile sumbre, deprimante. Este destul de frecventă modalitatea grisajului imaginilor pînă la dispariția formelor reale. De multe ori am avut impresia că pictori tineri și talentați renunță prea ușor la atașamentul sincer față de valorile tonice ale vieții pentru a îmbrăca masca tragică a disperării. Așa, de pildă, într-o compoziție, lucrare în ulei, expusă acum doi ani, simbolul lui *Laocoon,* cel care a îndrăznit eroic să se opună fatalității, este transformat într-o flăcăruie fragilă care se îneacă într-un imens fond noroios. Culoarea mînuită cu măiestrie se transformă din *mijloc* într-un *scop* în sine, dobîndind uneori virtuți plastice remarcabile, dar lipsite de sens și semnificație. Talentele tinere și viguroase ar cîștiga mult în strălucire redescoperind pe eroicul Laocoon în ipostaza sa contemporană, ca om capabil de abnegație, dar și de raționalitate superioară, care-i asigură victoria idealului socialist.

Efortul de obiectivare al unui asemenea univers sufletesc este mai complex ca oricînd. Toți artiștii patriei noastre s-au angajat, într-un fel sau altul, pe acest drum. La munca grea de a realiza imagini inedite, legate de ineditul vieții de azi, pot să contribuie toți artiștii de talent, deci cei care au posibilitatea de a nu-l imita pe Kafka sau pe Dali, ci de a se auto-

[1] Nicolae Ceaușescu, *Cuvîntare la conferința pe țară a Uniunii artiștilor plastici,* Buc., E.P., 1968, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

exprima. *Problema nu constă în a alege un stil sau altul din mulțimea celor existente, ci de a găsi stilul propriu* [1], care să exprime adecvat structura internă a tensiunilor psihologice contemporane, sentimentele și ideile specifice artistului ca exponent al poporului său. Astfel opera va fi accesibilă, stabilind comunicarea dintre starea sufletească a autorului și a comunității umane din care face parte.

Cultura este desigur valoare exprimată, dar în aceeași măsură un fapt de comunicare umană. Limbajul voit abscons, ermetic capătă adesea un sens antisocial. De aceea, ne surprinde neplăcut mimarea stilului unor proze scurte apărute cu zeci de ani în urmă, fără să se înțeleagă sensul inițial al acestei forme artistice și lipsindu-se de farmecul autoironiei. La acea generație de nonconformiști, din perioada interbelică, apreciem protestul curajos împotriva burgheziei și fascismului, preluăm flacăra idealului de luptă, nu formele de exprimare protestatară, adesea ermetice, silite de cenzură la un limbaj esopic, cifrat, care nu-și mai au rostul azi, cînd scopul social propus s-a realizat în mare măsură, iar ideile comuniste pot fi exprimate liber și clar. În loc să preia flacăra gîndirii din această tradiție activă a literaturii noastre, se adoptă cu ușurință tot ce-i mai reprobabil în teoria suprarealistă, și anume procedeul *dicteului automat*, care duce la fraza haotică și ilizibilă, la violentarea limbajului și a logicii. Mintea refuză să accepte o imagine generalizată a omului, privit ca un nimic inconștient, incapabil de a se opune împrejurărilor nefaste, pierdut în labirintul întîmplărilor din care nu se distinge necesitatea, posibilitatea ieșirii la lumină, într-un orizont nou. Omul și idealurile sale nobile pot suferi înfrîngeri parțiale, constrîngere sau strivire fizică, dar nu anulare în neant. În concepția noastră și în practica edificării socialismului, omul și-a dovedit măreția, faptul că este singurul făuritor al lumii sale, fără intervenții supranaturale. Ne este proprie visarea trează, cu picioarele pe pămînt, nu coșmarul. Tenace în raționalitatea sa și temerar în poezia acțiunilor sale, omul zilelor noastre este demn de imagini de o strălucire nouă,

[1] Vezi *Prelegeri de estetică, Stilul*, Buc., Ed. Did. și Ped., 1968, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

așa cum realizează proza lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu sau a mai tinerilor Fănuș Neagu, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc.

Nimeni nu se gîndește să dea exemple clasice sau contemporane pentru a impune modele. Nimeni, în această țară de oameni cumpătați, nu va încerca să recomande un singur stil, uniform, o singură modalitate de abordare a realității și cu atît mai puțin o rețetă artistică unică. Dar pornind de la aceeași realitate, de la aceeași concepție generală despre lume, stilul, oricît de diferit, oricît de original ca individualitate, face parte din spiritualitatea unei națiuni și nu o poate contrazice, nu o poate contraface, prin împrumuturi neselectate, neadecvate, sau prin aberații și stridențe. Acestea pot trezi doar un foc de paie al atenției publice, pot stîrni furtuni în paharul de apă al rubricilor semnate de notiști anonimi, dar se va păstra din ele doar umbra exemplificărilor negative în subsolul paginilor de istorie literară. Gîndirea profundă a ființei colective care este Partidul a exprimat prin cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu adevărul că „menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte mărețe, spre realizarea idealurilor socialismului și comunismului“ [1]. În mod liber și deliberat, artiștii subordonează căutările lor stilistice, individuale și diverse, acestui imperativ axiologic al epocii. Fiecare se străduiește să aducă o contribuție personală, o distincție stilistică originală. A făuri un stil nu înseamnă a-l împrumuta, și cu atît mai puțin a împrumuta forme gata elaborate. În raport cu noutatea vieții, inspirația pur livrescă ne apare ca fiind penibilă. Ne întristează să constatăm că unii pictori descoperă frumusețea iiei românești în albumele lui Matisse, nu la horele din satele noastre, și că reduc în genere cunoașterea vieții la mijloace livrești, ajungînd astfel la împrumutul de forme străine. Originalitatea în artă nu poate fi modă de import, ea este curajul autoexprimării în stilul propriu acestei realități.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Buc., E.P., 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Originalitatea stilului de viață al poporului nostru cere originalitatea stilului artiștilor săi. Sinteza acestui raport complex dintre conținutul de viață și forma artistică este asigurată prin funcția de ideal a umanismului socialist. Criteriile esteticii noastre sînt conduse axiologic de concepția despre lume a materialismului dialectic și istoric, factor de îmbogățire ideatică neîncetată, metodă de analiză profundă a lumii înconjurătoare, plină de noutatea mutațiilor materiale și spirituale, care constituie substanța primară a artei autentice.

Concepția materialist-dialectică și istorică formează temeiul științific propriu întregii noastre culturi, artei și literaturii, așa cum au relevat conferințele uniunilor de creație, desfășurate cu doi ani în urmă. Este o realitate istoric constituită faptul că esența concepției noastre despre lume ne unește în jurul aceluiași ideal partinic, a cărui viabilitate se manifestă în artă prin mulțimea stilurilor distincte, a genurilor și speciilor, ilustrate de fiecare talent creator într-un mod concret și particular, original. Dacă ne gîndim la mari artiști cum au fost Gorki și Serafimovici, Esenin și Maiakovski, Eisenstein și Muhina observăm că însușindu-și aceeași concepție revoluționară despre lume și-au păstrat distinct personalitatea. Neruda și Hemingway, Amado și Siqueiros, militînd pentru idealurile nobile ale eliberării omului contemporan, și-au păstrat caracteristicile naționale și individuale, de temperament și limbaj artistic particularizat. Proza lui Camil Petrescu sau George Călinescu, versurile lui Nicolae Labiș sau Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Dan Laurențiu, muzica lui Paul Constantinescu și Anatol Vieru, plastica formelor la Corneliu Baba sau Ion Irimescu și-au păstrat caracteristicile de univers poetic imaginat aparte, cu timbrul specific, slujind în fond același ideal. Valorificînd filonul de aur al tradiției plastice populare, realizînd o admirabilă continuitate cu fresca moldovenească din secolul al XV-XVI-lea, pictorul Dimitrie Gavrilean narează scene folclorice sau de muncă eroică, temă abordată de Ion Nicodim, Georgeta Năpăruș, Ioan Gh. Vrăneanțu și de o întreagă pleiadă de tineri în stilul original al *noii narațiuni*, cum îl numea Petru Comarnescu [1]. Tematica istorică sau cea de

[1] P. Comarnescu, *Noua narațiune în plastica românească*, în *Scînteia*, 8069, 1969.

imediată relatare obiectivă dau naştere la interpretări şi stiluri multiple, de o bogăţie care concurează realitatea. Unitatea de stil a artei unei naţiuni, constată istoria şi estetica ştiinţifică, se realizează prin varietatea nemărginită a stilurilor individuale. Dar această lege a originalităţii în artă presupune puterea de sinteză şi selecţie a artiştilor, refuzul oricărui împrumut din afară a unui stil gata constituit, elaborarea unui *stil propriu în care artistul să se autoexprime* dînd glas unui ideal colectiv.

Pentru a nu proceda arbitrar, subiectiv, recomandînd o reţetă artistică unică, un prototip estetic, şi respingînd astfel arta autentică, etichetînd nediferenţiat şcoli şi curente fără a ţine seama de realitatea operei, se impune, conform rigorilor metodice ale materialismului dialectic şi istoric, un *criteriu axiologic*, acesta este *umanismul concret-istoric determinat al epocii noastre*. Vom preţui tot ce serveşte frumos şi convingător acest ideal general uman. Valoarea este în raport nu numai cu intenţia, tema sau subiectul propus, ci cu ansamblul complex de determinări al conţinutului şi formei, care dau prin armonia lor eficienţă socială operei, adresă şi aderenţă la publicul nostru de azi, beneficiar legitim al bunurilor materiale şi spirituale. Idealul, scopul, tema propusă nu scuză infirmitatea mijloacelor artistice sau lipsa de talent. La fel meşteşugul uşor al cuvintelor sau abilitatea îmbinării formelor plastice nu pot acoperi lipsa de ideal.

În consens cu gîndirea şi simţirea categoriilor diferenţiate ale publicului, se cer pronunţate judecăţile critice, fără a le uniformiza, ţinînd seama de diversitatea gusturilor şi a cerinţelor, de faptul că stilul este omul, în sensul individualităţii lui atît în creaţie, cît şi în perceperea artei. Criticul care încearcă să-şi impună gustul strict individual, al amicilor de grup literar ori artistic, nu mai este o fiinţă obiectiv ştiinţifică, ci una subiectiv abuzivă. De asemenea, critica abstractă, care consideră gustul propriu drept regulă pentru întregul public, ipostazînd acest public asemenea unui zeu monolit de ghips, contrazice realitatea diferenţelor existente în societate, structura unor nivele de vîrstă, cultură, psihologie, pe care sociologul culturii, omul de ştiinţă le constată cu claritate. Un sin-

Scanned with OKEN Scanner

gur sens unificator distingem în judecata de valoare a publicului nostru, acesta este idealul său de viață, dorința de progres continuu a națiunii socialiste, dorința de libertate și suveranitate în efortul de autodepășire.

Vom înțelege că aspirația umană spre absolut, spre perfecțiunea clasică a formei, despre care vorbește convingător Maurice Denis [1], ca tendință echilibrată a artei contemporane, care refuză tocmai formele haotice, indescifrabile, este un deziderat la fel de îndreptățit și actual pentru marea masă a publicului nostru. Într-o lume plină de tensiune și nervozitate, într-o lume unde pe meridiane africane oamenii mor de foame, sau ard sub flăcări de napalm în Vietnam, o anumită neliniște este firească în gestul artistului, dar tot atît de legitimă este aspirația spre înfrîngerea disperării, a răului, a războiului, a mizeriei și ignoranței, ajungînd iară la o lume echilibrată, senină ca arta clasică. Oglindind idealul nostru uman, o seamă de pictori, printre care Brăduț Covaliu și Sabin Bălașa, ocupă locuri distincte stilistic, ajung la un simbolism pe cît de modern, pe atît de clar figurativ.

Gîndurile și atitudinile care au ca ax umanismul socialist permit judecarea înțeleaptă a tuturor operelor de artă care slujesc idealului nostru și mai ales a acelora care afirmă cu talent încrederea în rațiunea umană și în puterea ei de a învinge forțele adverse, de a transforma lumea într-un lăcaș al fericirii omenești. Iată de ce aspirația spre opere perfecte, de o construcție clară, dorință pe care o formulează și esteticianul Ion Ianoși, ni se pare întemeiată. În idealul estetic al umanismului socialist găsim reunite aspirațiile celor mai de seamă înaintași ai culturii noastre și dorințele publicului larg care așteaptă de la artiști o confirmare, o încurajare, o compensație a efortului constructiv de azi. Apăsăm asupra acestui deziderat. În ultimii ani, am asistat la căutări frenetice de limbaj, la experimente adeseori reușite, alteori nu. Locul experimentului credem ar fi mai degrabă în atelier, pe masa de lucru a scriitorului, și mai puțin în vitrine și expoziții, el nefiind un scop în sine. Cu bogăția nouă a experienței acumulate în domeniul mijloacelor de expresie, se cer abordate mai

[1] Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme*, Paris, Hermann, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

curajos temele majore ale societății contemporane, problematica adîncă a istoriei, a portretelor de eroi contemporani, surprinderea unor atitudini care privesc dezvoltarea relațiilor etice noi în viața societății socialiste multilateral dezvoltate, obiectivarea axiologiei corespunzătoare structurilor spirituale proprii poporului nostru, constructor conștient al unei societăți a umanismului desăvîrșit.

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Marino

PROCESUL CREAŢIEI

Prima disociaţie care trebuie făcută în cuprinsul acestei idei este, fără îndoială, separarea sensului „activ" de cel „pasiv", distincţia dintre *acţiunea de a produce* şi *produsul* finit, propriu-zis, al acestei acţiuni. Căci „creaţie" înseamnă atît *operaţia creatoare* (concepţie, invenţie, elaborare, realizare, „geneză"), cît şi *produs al creaţiei* (invenţie ştiinţifică, operă artistică etc.), actul de a face şi rezultatul acestui act, ceea ce este făcut, în speţă, opera literară în sens larg, totalitatea sau succesiunea creaţiilor de orice tip. Ambele înţelesuri dezvoltă conceptul acţiunii de a produce din nimic, de a da viaţă unei opere (fiinţe etc.) inexistente anterior, scoasă de creator din neant *(ex nihilo)*. Ceea ce echivalează cu a spune că creaţia reprezintă o realizare nouă, originală, inedită, chiar dacă foloseşte şi combină într-un fel sau altul materiale preexistente. Dar rezultatul final trebuie să fie acesta : o operă a cărei alcătuire să combine şi să integreze *altfel* orice element tradiţional posibil (temă, tip, element de limbaj etc.). Pusă în aceşti termeni, problema creaţiei ridică o serie întreagă de dificultăţi, unele insolubile.

Cînd ne preocupă întrebarea-cheie : *ce este creaţia, care este esenţa sa,* răspunsul devine practic irezolvabil, sau ne trimite în sfera întrebărilor ultime, ontologice. Creaţia, viaţa, moartea etc. rămîn, în acest plan, enigme de nepătruns, adevărate „mistere". Soluţia nu poate fi dată de procesul genetic, descifrat ca atare, în mecanismul său embrionar, dacă poate fi îngăduită o astfel de analogie biologică. De fapt, simplă

Scanned with OKEN Scanner

metaforă, ca mai toate definițiile care caută să „explice" momentul primordial al creației. Că este vorba, în fond, de o „taină" o spun și formulele de tip magic-esoteric atît de frecvente în acest domeniu : „alchimie lirică", „mister poetic", „divinație", „revelație", „intuiție creatoare", poetul „vraci" ca la T. Arghezi etc. Misterul creației, modul cum ia naștere opera literară nu poate fi tradus integral în termeni rațional. Dovadă că toate studiile consacrate psihologiei creației pot urmări mai mult sau mai puțin atent fazele și etapele sale. Nu însă și configurația determinantă a construcției, care este spontană, imprevizibilă, în forma sa germinativă și „entelehială". Orice operă are o istorie obiectivă, dar momentul concepției ne scapă. Și chiar dacă-l putem uneori identifica sau localiza, nimeni nu poate lămuri în mod efectiv *cum* „inspirația" trece în expresie, într-o *anumită* expresie, și nu în *alta*, căci întreaga dificultate stă numai în această problemă profund enigmatică. Psihologia creației explică, sau mai bine zis, teoretizează biografia creației. Nu însă și momentul conceptiv, care declanșează în mod irepetabil întreg procesul artistic. De unde rezultă că, în ultimă analiză, nu se poate vorbi de *creație*, ci numai de *creații*, în serie infinită.

În cazul cînd *creație = operă (literară)*, se înțelege de la sine că definiția creației se confundă cu a operei literare în genere. În această împrejurare, răspunsul trebuie căutat în *toate* definițiile legitime ale artei și operei literare. Formula, empirică, destul de rudimentară, a lui Ibrăileanu se încadrează în acest tip de explicație : „Cetitorul este rugat să ia cuvîntul creație în înțelesul acesta îngust : înfățișarea personagiilor și comportarea lor, cu alte cuvinte *totalitatea reprezentărilor concrete* (s.n.), pe care le putem avea de la ele".

Orice operă literară viabilă constituie o creație. Dar atunci, dacă este adevărată teza : *cîte opere, atîtea creații*, prin ce note comune se poate ajunge, totuși, la conceptul de creație ? Care este definiția sa ? În felul acesta ne întoarcem, încă o dată, la ideea de *literatură, formă, structură literară* etc. Cu agravanta că orice nouă creație literară riscă să modifice schemele și definițiile acceptate, fatal provizorii. În orice caz, toate definițiile posibile ale creației și aspectelor sale au un caracter aposteriori, de luat sub beneficiu de inventar, supus revizuirilor.

Scanned with OKEN Scanner

Echivocul verbal este deci deplin : „creaţie“ însemnînd şi esenţă, şi operă, şi proces de creaţie, întrebări insolubile cît timp „misterul“ stăruie asupra creaţiei însăşi, tot ce poate face spiritul analitic şi sistematic este să studieze *tipurile de explicaţii* propuse pentru fiecare grup de probleme în parte, începînd cu cea mai exterioară, dar şi cea mai explicită dintre toate : tipologia reprezentărilor despre „metoda“ de creaţie. Categoria esenţei nu are tipologie. Tipologia operei se confundă cu a formelor şi structurilor literare. Singură atitudinea în faţa actului de creaţie, tradusă prin situaţii tipizate, definiţii şi formule stereotipe, aproape arhetipice, poate ridica inventarul complet al dinamismului, apoi al morfologiei creaţiei. Căci, după cum vom constata imediat, tipologia actului creator poate sugera şi o tipologie elastică a structurilor literare corelative, unui anume tip de creaţie (act) corespunzîndu-i în linii mari un anume tip de creaţie (operă).

„Modelul“ nostru va fi deci simplu şi el se reduce la cupluri de soluţii ireductibile, antinomice, prin identificarea unor definiţii *statice* şi *dinamice* ale actului creaţiei : pasivă şi activă, spontană şi elaborată, organică şi mecanică, în înţeles de „tehnică“. Există, desigur, şi alte formule de tip „dinamic“, în funcţie de etapele procesului creator : idee (început) — incubaţie, invenţie sau descoperire, verificare sau aplicare ; dezvoltarea invenţiei prin evoluţie, transformare, deviaţie, imitaţie şi rutină ; inspiraţie, elaborare, execuţie ; pregătirea operei, inspiraţia, invenţia, execuţia ; „joc de idei“, sistem de organizare al formei, mecanism critic, sistem de epurare, sistem de „punere în formă“ etc. Totuşi, noi credem că schema adoptată se aplică mai bine realităţilor concrete ale creaţiei literare (unele definiţii ale „invenţiei“ n-o disting cu suficientă claritate de cea ştiinţifică), tradiţiei sale teoretice şi experienţei istorice. Observăm, în acelaşi timp, că această pendulare corespunde în linii generale mersului însuşi al ideii de creaţie literară. Ca totdeauna în astfel de situaţii înţelegem să ne aşezăm din perspectiva tipologiei tradiţionale, deoarece conştiinţa estetică evoluează în cadrul propriilor săi arhetipi, pe care şi-i descoperă în mod obiectiv. În sfîrşit, *tipul de creaţie* nu se poate confunda cu *tipul de creator*, despre care se propun diferite clasificări : simpatetic, demoniac-echilibrat, demoniac-

anarhic, intuitiv-vizionar, plasticizator etc. În realitate, tot vechea tipologie *poeta vates / poeta faber* rămîne cea mai exactă, fiind esenţială şi originară în toate sensurile cuvîntului.

*

In prima sa formă, absolut tradiţională, specifică întreg domeniului oriental şi mediteranian, creaţia apare ca o varietate a experienţei religioase, de ordin pur *iraţional*. Raţionalitatea creaţiei corespunde unui stadiu spiritual mult evoluat, consecutiv primelor alterări hotărîtoare ale mentalităţii sacre, în direcţia profanului şi laicizării. Dar în accepţia sa primordială, fundamentală, creaţie înseamnă *act mistic*, în sensul cel mai specific şi mai tehnic al cuvîntului : tributar şi solidar extazului, stare privilegiată de „criză" şi „revelaţie" vizionară. Prototipul acestui „creator" căzut în transă este magicianul, şamanul, specialistul extazului din culturile arhaice. Nici nu mai trebuie demonstrat că spiritul estetic-literar lipseşte cu desăvîrşire dintr-o astfel de creaţie de tip inconştient şi transcendent.

Definiţia curentă, care apare încă la presocratici şi căreia Platon îi dă expresia cea mai memorabilă, este „entuziasmul", în sens concret, strict etimologic, de posedare de către zeu : „Tot ceea ce poetul scrie stăpînit de entuziasm şi inspirat de suflul divin este într-adevăr frumos" (Democrit, fr.18). Dar acest „frumos" are o geneză şi un conţinut teribil. Este o adevărată teroare sacră, o cumplită stare de exaltare, la antipodul oricărei luciditâţi şi înţelepciuni. Poeţii, asemenea proorocilor şi preoţilor-profeţi, compun în plin delir iresponsabil. Ei „nu cunosc cu adevărat cele ce tratează" (Platon, *Apologia lui Socrate, 22 c.)* Descrierea din *Ion (533 e — 534 b)* este celebră : „Într-adevăr, nu mulţumită cine ştie cărui meşteşug, ci stăpîniţi fiind de divinitate şi transportaţi, marii poeţi epici îşi compun frumoasele lor cînturi ; şi adevăraţii lirici la fel". Între coribanţii dezlănţuiţi, bacantele în delir şi poeţii care îşi „ies din fire" nu este nici o deosebire. Toţi „se simt stăpîniţi de zeu", toţi şi-au „pierdut minţile".

Mentalitatea modernă cu greu poate asimila o astfel de viziune alienată a creaţiei. Platon însuşi scoate din această

Scanned with OKEN Scanner

stare de dezechilibru argumente anti-poetice (*Legile*, 4,719 c). Rămîne însă un fapt că spiritul creator tradiţional este prin excelenţă profetic, delirant, frenetic, „nebun", „furios". Texte numeroase absolut concludente pot fi culese de peste tot : din *Rig Veda* (I,1,III,11), profeţii evrei, mitologia indo-ariană (conceptul de *furor, wut, menos*), elină, mereu din Platon („nebunia Muzelor", *Faidros*, 245 a), din teoreticienii sublimului (*Tratatul despre sublim*, VIII), pînă la poeţii şi moraliştii romani, creatori de formule care devin repede adevărate clişee literare : *mens divinior* (Horaţiu, *Sat., I, 4*), *deus est in pectore nostro* (Ovidiu, *Ex Ponto*, III, 4), *quasi divinum* (Cicero, *Pro Archia*, VIII, 18—19), *furor divinus, sive poeticus*, definiţie pe care o preia şi evul mediu, apoi Renaşterea. Apolon prin intermediul muzei inspiră pe cine-i place (Pindar, *Pyth.*, V,v. 63). Aedul deţine numai de la zei darul poeziei (*Odiseea*, XVIII, v.518—519). Homer însuşi, conform unei tradiţii tardive, savante, n-ar fi decît un pseudonim al lui... Apolon. Întreaga concepţie orfică are aceeaşi orientare, cu o nuanţă vizionară, extatică, specifică întregii mistici tradiţionale : poetul comunică, intră în absolut prin inspiraţie ; graţie acestei „revelaţii" şi „iluminări" fulgerătoare, el „vizitează cerul". *O alta fantasia* este viziunea poetică şi pentru Dante : intuiţie sensibilă a unei realităţi spirituale, luminată de o rază celestă care coboară din Empireu (*Purg.*, XVII, 13—18 ; *Parad.*, XXXIII, v. 142). În astfel de formule ideea literară devine poezie curată.

De altfel, începînd din Renaştere, care descoperă dialogurile lui Platon şi în special *Ion*, tradus cu cel mai mare succes (Richard Le Blanc, *Le dialogue de Plato intitulé Io*, 1546), teoria iraţionalităţii creaţiei, a „entuziasmului" şi „furiei poetice" devine un vast loc comun, unul din marile *topos* ale conştiinţei literare europene. În Franţa, animatorii aparţin Pleiadei, care-şi face prin Ponthus de Thyard (*Dialogue de la fureur poétique, 1552*), Du Bellay („furie divină care... agită şi încălzeşte spiritele poetice"), Sébillet („divine afflation") şi mai ales prin Ronsard (*Ode à Michel de l'Hôpital* şi alte texte), un adevărat articol de dogmă din „furia" şi „flacăra sfîntă". Azi, aceste noţiuni par iremediabil goale. Dar în acea perioadă de mare expansivitate spirituală, de dezlănţuire fre-

netică a imaginației și simțurilor, „furia divină" constituia o metaforă senzațională, profund inconformistă, „avangardistă". Dovadă, extraordinara sa răspîndire nu numai la numeroși poeți inflamabili prin definiție, dar și la spirite grave ca Giordano Bruno (*Degl'heroici furori*, unele sonete din *De la causa, principio e uno*), la aristocrați ca Sir Philip Sidney și la mulți alți adepți ai inspirației mistice, delirante, reprezentare a actului poetic din ce în ce mai exterioară și mecanizată.

Spiritul clasicismului este profund refractar unei astfel de atitudini exaltate. Clișeele abundă totuși în continuare : „foc", „frenezie", „influență secretă", „muză", „Phebus", „Pegas", „adevărata poezie este o furie apolinică". Printre propagandiștii convenționali, care ascund și un fond de autenticitate, se numără în primul rînd Boileau, dar și alți autori mai obscuri. Cu atît mai firească devine recunoașterea entuziasmului poetic la genialoizii preromantici, apoi romantici, de-a dreptul obsedați de dezlănțuirea și frenezia imaginației. De notat că teoria entuziasmului este îmbrățișată pînă și de ideologi lucizi ca Montesquieu, care notează (ce-i drept, doar în *Caiete*) starea de febră și improvizare a inspirației, sau Voltaire, aderent la ideea că „entuziasmul este admis în toate genurile poeziei unde intră sentimentul". Polisemia noțiunii i se pare din cele mai bogate, de la „emoție" la „furie" (*rage*). Diderot este citabil la același capitol al ideii de geniu „subjugat de entuziasm", un text într-adevăr reprezentativ fiind *A Letter concerning enthusiasm* de Shaftesbury, interesant mai ales prin caracterul său disociativ și critic. Autorul, de orientare raționalist-iluministă, este viu preocupat să salveze entuziasmul „divin" al inspirației, de aspectele sale „fantastice". Supusă restricției, ideea intră în criză.

Pentru a-l putea critica și respinge, conceptul de „entuziasm" trebuie totuși desfășurat pînă la capăt. Romantismul, firește, îl cultivă pe scară largă. La Hegel, la alții, geniul lucrează în stare de *Begeisterung*. La Schopenhauer, entuziasmul reapare ca formă de „nebunie", cu numeroase referințe erudite mai ales din sfera antică, deja explorată. Cam din aceeași epocă, nebunia entuziastă a geniului începe a fi declarată (de către Moreau de Tours) și „nevroză", noțiune care primește

Scanned with OKEN Scanner

în cele din urmă o dezvoltare și popularizare psihologistă, apoi biologistă-pozitivistă, „lombroziană" (*Genio e follia*, 1864, vulgarizată publicistic. În această fază, degradată, ideea își pierde semnificația estetică.

Ea și-o recapătă prin procesul paralel, cu unele anticipări antice, dar pe deplin precizat tot în Renaștere, al laicizării, psihologizării și raționalizării concepțiilor despre „inspirație", termen care se golește treptat de orice conținut mistic. Refăcînd acest proces, reconstruim pe texte argumentele critice ostile iraționalismului poetic, orientare care-și determină oarecum din interior propria sa respingere.

Reflexele estetice anti-mistice ale raționalismului antic nu sînt numeroase. În orice caz, afirmații pe deplin concludente întîlnim abia la unii comentatori aristotelici din secolul al XVI-lea și în special la Castelvetro : teza potrivit căreia zeii inspiră pe poeți este falsă ; la fel de eronată rămîne și teoria că efortul creator de origină divină ar fi superior operei. Poetul doar „se preface" că ar fi răpit de inspirația divină. Tasso simte că la mijloc nu este vorba decît de o convenție literară. De acum încolo, reluarea nu mai are decît o valoare tradițională, de ordinul adeziunii formale, pur verbale. Dar cît de tenace, totuși, de vreme ce pînă și Paul Valéry, contemporanul nostru, „roșește să fie Pitia" !

Chiar dacă definițiile folosesc în continuare terminologia mistică tradițională, vorbind mereu de „inspirație", „mister" și celelalte, conținutul începe să se schimbe. Devine tot mai psihologic, umanizat și laic. Explicația începe a fi căutată în facultăți „naturale" precum : „invenție", „imaginație", „sentimente", „impuls natural", tot mai specializate : „imaginație creatoare", „putere creatoare", expresii destul de curente încă din secolul al XVIII-lea. Apar în același timp și explicații de ordin strict psihologic, care vor face carieră : agregație, asociație de idei și imagini, senzație etc. Cine deschide studiile mai mult sau mai puțin moderne consacrate analizei creației observă repede că vocabularul rămîne, în esență, același : „suflu", „impulsiune", „tensiune", „inspirație", „fulger" „fenomen irezistibil" etc. Cînd ideea pătrunde în literatura noastră ea îmbracă, în mod inevitabil, aceeași formă, precum la Heli-

ade : „Simtiment care înalță sufletul nostru, îl înfrînge, îl mișcă și scoate dintr-însul inspirații (insuflări) poetice". Gr. Alexandrescu întîi se „aprinde", „apoi vine cugetarea (*Epistola D.V.I.*). Despre „avînt", „aripi", „poezia, entuziasm sunt" Macedonski va vorbi mereu și cu cea mai mare convingere. Contactul cu transcendentul a fost însă rupt.

Distanța dintre planul divin și uman se mărește și mai mult prin imersiune în fondul obscur al ființei poetului, la nivelul visului, instinctului, inconștientului, automatismelor psihologice, de aceeași esență și teoretizare romantică. Documentele sînt absolut concludente : spiritul romantic își trage întreaga sevă și conștiință poetică din lacul adînc și enigmatic al inconștientului și visului (Novalis, Arnim, Hoffmann, Jean Paul Richter), nu o dată artificial, provocat prin stupefiante (Coleridge, *Kubla Klan ;* Quincey, *Confessions of an English opium eater*, dar tema este mult mai vastă), continuată pînă la manifestele suprarealismului. Unele anticipări ale psihanalizei creației (Hazlitt, *On Dreams*) aparțin aceleiași perioade. În domeniul instinctului, filozofia voinței oarbe, schopenhauriene, asimilează creația și acestei impulsiuni obscure, inconștiente. Noțiunea, din cele mai curente, stă la baza concepției creației involuntare, latente, incontrolabile, pe deplin consolidată în secolul al XIX-lea, printre literați, critici, dar și psihologi și filozofi. Se poate nota, în trecere, că întreaga explicație irațională pe care Blaga o dă fenomenului estetic prin „orizont inconștient" și „categorii abisale" are aceeași orientare. Intuiționismul modern (bergsonian, crocian etc.), la fel. Amintim fugitiv toate aceste fapte doar pentru a ilustra sensul evoluției generale, umanizarea progresivă a concepției despre creația literară, pe trepte din ce în ce mai terestre și mai obscure.

Adevărata negare a misticismului poetic nu poate veni însă decît din direcție rațională, intelectualistă în sens larg, opusă oricărei exaltări și „nebunii" divine. Aristotel respinge în mod categoric această viziune tradițională : „Darul poetic mi se pare la locul lui mai curînd la indivizii armonios înzestrați decît în exaltați, fiindcă cei dintîi sînt făcuți să se adapteze oricărei situații, cîtă vreme ceilalți sînt ieșiți din

Scanned with OKEN Scanner

fire" (*Poetica*, XVIII, 1455 a). Horaţiu ne oferă la sfîrşitul *Artei poetice* o adevărată caricatură a poetului „nebun", obiect de ironie publică (v.455—476), semn că imaginea se devalorizase. Dar, ca totdeauna în astfel de idei, pasul decisiv este făcut abia în Renaştere, prin apariţia şi consolidarea conceptului de *ratio poetica, ragione poetica,* noţiune nouă, fundamental ostilă delirului poetic, dezbătută în numeroase arte poetice ale epocii, care întemeiază de fapt doctrina clasicismului. Se recunoaşte „raţiunii" capacitatea de a tempera excesele subiectivităţii, de a introduce un criteriu al adevărului şi, mai ales, de a opera selecţia necesară execuţiei poetice (Vida). Mai mult, mitul lui *furor poeticus* este denunţat ca atare : superstiţie întreţinută doar în vederea spiritelor ignorante. Creaţia trebuie condusă lucid, deliberat. Pentru poet, *sapere il perché* devine obligatoriu (Castelvetro).

Clasicismul consolidează şi generalizează întreg acest proces. Noţiunile-cheie sînt cunoscute : „judecata", „bunul-simţ", care „trebuie să se acorde cu rima" versului, „raţiunea" etc. De unde disciplinarea severă a inspiraţiei. Abia dacă sînt tolerate la limită... „dezordinea regulată" şi... „nebunia rezonabilă", indicii de raţionalizare aproape paradoxală. Romantismul recuperează în felul său aceeaşi tendinţă : spontaneitatea este lăsată pe seama talentului, în timp ce geniul se caracterizează (la Jean Paul Richter) prin „reflexivitate" *(Besonnenheit)*. Cînd facilitatea şi spontaneitatea necontrolată, superficială a inspiraţiei începe să apese, ba chiar să irite conştiinţele estetice riguroase, se produce o întreagă reacţiune antiromantică, iniţiată de Poe, a cărui *The Philosophy of Composition* afirmă o poziţie diametral opusă iraţionalităţii creatoare. Este capul de serie a unei direcţii care, prin Baudelaire, parnasieni, Flaubert („totul trebuie făcut la rece"), Mallarmé, Paul Valéry asimilează creaţia unei operaţii lucide, adevărată „sărbătoare a intelectului". Motivarea — caracteristică — exprimă mentalitatea creatorului modern, controlat, calculat, ostil, aparatului de înregistrare a entuziasmului şi extazelor". Nici „urnă"-receptacol al comunicării supranaturale, nici „masă de spiritism", nici „medium", noţiuni de-a dreptul compromise şi compromiţătoare. De altfel, observă Valéry, „la cea mai mică ştersătură principiul inspiraţiei totale este ruinat". Multe studii actuale

acordă o netă prioritate fazelor și elementelor conștiente ale creației artistice.

Ne aflăm la stadiul în care mitul inspirației eruptive, inconștiente, sub toate formele („revelație", „nebunie", „extaz", „vis"), cunoaște o eclipsă totală. Încă înaintea *Domnului Teste*, Jules Renard notează în *Jurnalul* său (19 dec. 1893) : „Un poet inspirat este un poet care face versuri false". Dar declarațiile cele mai tipice apar la același Paul *Valéry* : „Adevărata condiție a unui poet adevărat — citim în *Au sujet d'Adonis* (1921) — este tot ce poate fi mai distinct de starea de vis", opinie preluată și în estetica noastră, nu știm dacă și de... „onirici". Ceea ce nu vrea să spună că problema creației literare și-a găsit dezlegarea deplină. Mistică sau rațională, redusă numai la acești simpli termeni, creația rămîne și într-un caz și în altul la fel de pasivă, de iresponsabilă. Chiar laicizată, raționalizată, soluția nu dă deplină satisfacție, cît timp factorul voluntar, ideea de inițiativă, de execuție tehnică, este minimalizată, ignorată sau negată categoric, cum face, de pildă, romanticul Shelley, în a sa *A Defence of Poetry* (1821) : „Nimeni nu poate să spună : «Vreau să compun poezie»". Dar a fost afirmată cu putere convingerea că poetul nu mai transmite mesaje divine în stare de „har" sau „grație". Sub acest aspect, chiar dacă nedesăvîrșit, progresul este considerabil.

*

Noțiunea de creație — operă imprevizibilă, irepetabilă, căreia nimic nu-i preexistă în esență — primește și alte definiții „mistice", prin diferite analogii, inevitabile într-un stadiu tradițional de gîndire, azi depășită. Precum demiurgul dă viață și organizare cosmosului, scoțîndu-l din neant sau haosul primordial (toate cosmogoniile și teogoniile stau mărturie), tot astfel pare să procedeze și creatorul de literatură cînd inventează propria sa lume, heterocosmică. Dar întrucît chiar în această ipoteză raportul artă-realitate nu poate fi suprimat, întreaga problemă primește o reformulare corespunzătoare, tradusă prin alternativa fundamentală creație-imitație, subiect de controversă eternă.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva referințe mitologice strict introductive devin necesare : în mentalitatea arhaică, universală, orice *creație* repetă actul cosmogonic prin excelență, creația lumii, operă a unui creator suprem, *ex nihilo*, prin concentrarea și proiectarea ideii, a gîndirii. În această perspectivă, creația constituie actul spiritual fundamental, atributul ființei supreme, al Demiurgului sau al descendenților săi (semizei, eroi, titani), implicați într-un fel sau altul în diferitele mituri ale creației (orfic, dionisiac, apolinic, prometeic etc.), prezente mereu în literatură, semn de vitalitate, de priză continuă asupra imaginației (Nichita Stănescu închină și el un poem lui *Amfion constructorul*). Cînd conștiința de sine, dublată de un mare orgoliu, se întîlnește cu această viziune, nimic mai firesc ca spiritul demiurg să reapară, să fie adoptat cu entuziasm și să ducă la conceptul „creației secunde" de către „noul demiurg", care este creatorul. Evenimentul se produce, inevitabil, tot în individualista Renaștere, care adoptă cu mare convingere noua metaforă a creației, inventată se pare de umanistul Cristoforo Landino, atestată cu strălucire mai ales la Leonardo da Vinci : pictorul este „*signore e creatore*". Imaginea va fi reluată de-a lungul secolelor : *alter deus, second Maker, Dramatic God* etc., creatorul unei „lumi noi", de esență „divină".

Analogia scoboară, încă o dată, în antichitate, spre apusul său, cînd miturile încep să se destrame, sau să fie recuperate erudit, precum la Macrobius. Comentînd opera lui Virgiliu, acesta găsește o „mare asemănare între alcătuirea divină și structura operei poetului nostru" (*Saturnalia*, V, I, 19). Între *divinus opus mundi* și *poeticum opus*, între *deus opifex* și *poeta*, ar exista deci o desăvîrșită similitudine. Creatorul imită sau reface gestul creației, în sens profund teologal, de *creare* („scoatere din nimic"), dar și etimologic, grecesc (*poein* = a crea), de unde rezultă că expresia „creație poetică" este de fapt tautologică. Renașterea, de altfel, nici n-o folosește. Dar ea găsește în această etimologie un argument suplimentar pentru convingerea esențială : „Dumnezeu este poetul suprem și lumea este poemul său" (Landino), *Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta* (Tasso). Astfel de formule grandiloc-vente circulă în toată Europa occidentală, pînă tîrziu în pe-

rioada romantică și chiar mai tîrziu cînd Flaubert adoptă poza și deviza creatorului suveran, impersonal și distant, în centrul creației sale, „prezent pretutindeni, vizibil nicăieri", „ca Dumnezeu în univers". Interesant că și James Joyce reia această imagine, în *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

Mecanismul creației primește, într-o primă fază, aceeași definiție demiurgică, apoi metafizică. Asupra acestui punct doctrina tradițională, orientală și occidentală, este unanimă : creatorul doar exprimă voința providenței și a divinității, în calitate de simplu interpret, printr-un act de contemplație. Opera este conformă imaginii preexistente în intelectul divin, preluată prin reflectare, conform tiparelor eterne, într-o imagine sau formă interioară de origină transcendentă, precum la Platon (*Timaios*, 28 a ; *Philebos*, 39 b). Participînd la perfecțiunea supremă, aceste „modele" — identice, permanente, ideale — devin structuri canonice, adevărați prototipi ai creației, care procedează prin „reminiscență" și „imitație", „obiecte de viziune și limbaj interior". Miezul doctrinei clasice și neoclasice („creație ideală internă") nu este altul.

Cînd „viziunea interioară" începe să fie asimilată în spirit imanent, precum în Renaștere, proiectului artistic, ba chiar „formei" care prezidează la execuția operei, platonismul suferă o degradare. În schimb, conștiința estetică înregistrează o însemnată mutație. Limbajul păstrează încă unele similitudini și ambiguități, conținutul devine însă altul. Căci a spune că pictura este *cosa mentale* (Leonardo da Vinci) și *dipinge col cervello e non con le mani* (Michelangelo), *disegno interno* (Zuccaro), așa cum poezia presupune un *fore-conceit* (Sidney) etc., înseamnă a trece prioritatea creației asupra proceselor predominant psihologice, facultăților umane de imaginație și „fantezie". Golirea de transcendent al procesului creator se intensifică și mai mult la artiștii baroci, al cărui prototip este Bernini. Invitat să sculpteze bustul lui Ludovic al XIV-lea, el produce în Franța senzație (amestecată cu ironii și chiar ridiculizare), deoarece, după observațiile unui martor ocular, „el nu privea decît înăuntru, arătînd cu degetul la frunte, unde spunea că stă ideea Majestății sale ; altfel el n-ar face decît o copie, nu un original". Conținutul „ideii" nu mai este același. Personalizată, irepetabilă, originală, ea se transformă într-o simplă imagine interioară.

Scanned with OKEN Scanner

Urmările sînt din cele mai însemnate : de la stadiul de *eidos*, de viziune generatoare şi ordonatoare a operei conform unui arhetip ideal, ideea coboară tot mai mult la nivelul unei foarte concrete „forme interne“ (Shaftesbury : *inward form*), o reprezentare estetică autonomă, cu mare capacitate de iniţiativă. Marea tradiţie metafizică (Schopenhauer, Hegel) păstrează încă accepţia absolută a Ideii estetice. Dar adevărul este că mulţi scriitori, încă din perioada romantică, încep s-o psihologizeze, aşa cum vor face mai toţi esteticienii sau criticii posthegelieni. Ca emblemă a acestei convingeri poate fi citată recomandarea lui Baudelaire conform căreia „pînza trebuie să fie acoperită — în spirit — în clipa în care scriitorul ia condeiul să scrie titlul“. În felul acesta, creaţia se reduce la un proces de reproducere mnemotehnică superioară.

La celălalt pol se profilează concepţia aproape dialectică a *imitaţiei*, idee literară confuză, care are nevoie de o clarificare metodică, specială. Cîteva echivocuri fundamentale se cer însă risipite de pe acum : este vorba de o imitaţie internă sau externă, a realităţii interioare sau exterioare ? Şi, în acest caz, care este atitudinea spiritului creator : reflector, proiector radiant, sau receptacol ? „Lampă“ sau „oglindă“, care doar reflectă imagini din afară, pentru a folosi două metafore tradiţionale ? Pe scurt : proiecţie sau reflectare, planuri de obicei confundate ? Dar atunci, întrucît ambele situaţii postulează imitarea unor elemente preexistente, creaţia s-ar reduce doar la o operaţie de „descoperire“. În această împrejurare, termenul de *invenţie* (motivat şi etimologic : *inventio* = a găsi) ar fi mai potrivit. „A inventa — spune Vauvenargues — nu înseamnă a crea materia propriilor invenţii, ci doar a le da formă“. Faptul că „materia“ poate fi divină, *eidolon*, esenţă metafizică, reluată printr-un act de „imitaţie ideală“ şi mai ales umană, *nella sua immaginativa* (Leonardo da Vinci), nu modifică situaţia fundamentală : lucrarea devine un decalc al spiritului artistic activ, proiectat în afară, într-un adevărat „simulacru“.

Pe o treaptă inferioară, dar mai complicată, se situează atitudinea reflectării pasive. Este ea efectiv „pasivă“, o *tabula rasa*, *camera obscura*, care doar primeşte impresiuni ce se imprimă pe suprafaţa netedă a unei table cerate ? Va trebui să admitem atunci, în mod consecvent, că spiritul poetului

strînge în focarul oglinzii sale razele umanității, că „subiectul" poetic este integral dominat de „obiect" și că poemul (și chiar limbajul poetic) reprezintă el însuși o „oglindă", în care se reflectă emoțiile poetului, teze bine atestate (Goethe, Wordsworth etc.), pline de dificultăți, totuși.

Că lucrurile stau altfel au intuit-o de mult creatorii înșiși în practica lor artistică : elevul urmează în mod necesar un magistru. Dar numai pînă la trezirea conștiinței personalității artistice, după care intervine despărțirea sau repudierea. Creatorul adevărat are oroare de pastișori, plagiatori, imitatori, și se citează opinia lui Marcel Angelo care deplîngea efectele funeste ale imitației universale. „Cine prețuiește mai mult — se întreabă Voltaire (*Génie, Dictionnaire philosophique*) — geniul fără maestru, sau maeștrii care au atins perfecțiunea, imitînd și depășind vechile genii ?" Evident, ultimii. De altfel, întreaga teorie a cosmogoniei repetată prin gestul artistic se opune categoric imitației mecanice. Ea este respinsă de însuși exemplul imediat al naturii infinit creatoare, *la natura maravigliosa artefice delle cose*, cum spune, tot în Renaștere, L. B. Alberti.

De se poate vorbi de o „imitație", ea este în orice caz a naturii *naturans*, în sensul capacității sale productive potențiale, de forme vii, nu *naturata*, creată și copiată odată pentru totdeauna. Ceea ce echivalează opera de creație cu o *altera natura* (Scaliger), cu o „contrafacere", mai naturală, mai nouă și mai desăvîrșită decît chiar natura, una din cele mai strălucite și mai îndrăznețe teze estetice ale Renașterii. Căci prin afirmarea existenței „lumii" independente, analoge, paralele și superioare a artei, divinitatea însăși este pusă în situație de inferioritate prin geniul demiurg al creatorului. Documentele, bine centralizate, ar duce la concluzia unui adevărat „autonomism înaintea autonomismului". Dar de pe acum se pot sublinia formule absolut concludente, precum : *another nature* (Sidney), *a counterfeit Creation* (J. Donne), *figmenta heterocosmica... utopica* (Baumgarten), *Kunst : eine andere Natur* (Goethe), *new Worlds* (Addison), de prisos a mai fi urmărite, prin diferiți romantici și Kant, pînă la *deuxième nature* a lui Flaubert, în toate detaliile. Mai important este a ne lămuri pe scurt în ce constă acest „joc" sau „univers secund", loc

Scanned with OKEN Scanner

comun, de vastă „răspîndire, pe care în nici un caz Ion Barbu şi alţi „puriştі" nu l-au inventat... Să-i facem totuşi parte dreaptă : nici formula lui Jarry, deseori citată („un univers supplémentaire à celui-ci") nu este mai originală. Şi nici altele.

Dacă este adevărat că preexistenţa creaţiei ca moment specific este doar nedeterminarea pură, spiritul haotic, amorf, neinformat, atunci prima notă a creaţiei, din perspectiva raportului imitativ artă-realitate, care nu exclude cîtuşi de puţin determinările obiective, este separarea, introducerea unui „contranaturi" în mijlocul naturii. Orice concepţie a creaţiei am adopta, va trebui să recunoaştem că acest act presupune un coeficient de „deformare", „alterare", „depăşire", „corectare" a „naturii" originare, o capacitate de a se „adăuga" naturii (*ars sive additus rebus homo,* după formula lui Bacon), de a-i de, ea, „norme", nu de a primi legi de la natură, fie şi prin intermediul geniului creator, cum susţine Kant şi alţi teoreticieni ai geniului. Neavînd prototipi în natură şi nici măcar în artă, întrucît este irepetabilă, orice creaţie îşi fixează propriul său criteriu, dincolo de adevărul sau eroarea obiectivă posibilă. Acestora ea le substituie „adevărul" său intrinsec subiectiv, deci relativ, anterior discriminărilor logice.

Este cazul a sublinia că astfel de teze „autonomiste" apar încă înainte de Vico şi Baumgarten, în plină perioadă barocă, la Sforza Pallavicino, de pildă. Ca atare, începe să se poată vorbi nu numai de „ficţiunea", dar şi de „minciuna" artei (*per fine intrinseco la menzogna*), idee tot „barocă", mult anterioară paradoxelor lui Wilde şi ale altora. Bineînţeles, devin posibile în acelaşi mod şi creaţiile „secunde" ale limbajului (simboluri, imagini, metafore, licenţe etc.), ca şi toate construcţiile „fanteziei", literatura fantastică avînd aceeaşi posibilitate şi legitimitate estetică precum oricare alta. Să mai adăugăm că această fantezie poate să creeze nu numai *cose meravigliose,* dar şi *nouve,* cum spune Muratori, teoretician al „originalităţii" *avant la lettre ?* Ideea este bine consolidată încă din secolul al XVIII-lea, cu argumente permanent valabile. Toate păstrează aceeaşi esenţă „demiurgică", doar laicizată, în sensul combinaţiilor spontane ale fanteziei umane şi pe deplin autonomizată în spiritul afirmării unei „logici"

proprii, microcosmice. Ea este analogă marelui Cosmos, despre care nu se poate spune că, ieşit din mîinile Genezei, el şi-ar propune o altă finalitate în afară de a exista conform legilor şi logicii sale cosmice şi istorice obiective, imanente. În felul acesta, ne întoarcem, prin „imitaţie", la punctul de plecare — creaţia, dar într-o perspectivă mult radicalizată.

*

Dacă analiza este exactă, în sensul că întreaga problemă a creaţiei îşi pune alternativa: *activitate iraţională / imitaţie raţională*, rezultă că produsele sale — operele literare — nu pot fi decît *naturale* sau *artificiale*, după modul în care le recunoaştem una sau alta dintre origini. Iraţionalitatea este „naturală", fiind organică, înnăscută; imitaţia este „artificială", fiind mecanică, „făcută". A căuta paternitatea certă a acestei tipologii este greşit, deoarece ne aflăm în faţa unei disociaţii esenţiale, fundamentale. Dilema ţine de însăşi dialectica spiritului creator, căruia i se oferă numai două soluţii posibile, pe care le vom regăsi în toate punctele nodale ale creaţiei. Dar se poate documenta cu uşurinţă că ambele definiţii duc o existenţă paralelă. Deoarece, în ultimă analiză, facultăţile şi determinările naturiste de orice speţă (arhetipi, mituri, inspiraţie, imaginaţie, fantezie etc.) coexistă cu lucrarea artistică, imposibilă fără efortul execuţiei tehnice. Numai ea poate introduce în ordinea naturală un moment de ruptură, de izolare, prin producerea obiectului artificial, ce i se substituie prin „trucare" sau „contrafacere" capabilă s-o concureze şi s-o depăşească.

Omologia iraţionalitate-natură ţine de esenţa intimă a oricărei forme de misticism poetic. Pentru Platon, „entuziasm" şi „dar al naturii" sînt noţiuni sinonime. Izvorul artei are această origine solidară (*Apologia lui Socrate*, 22 a). Dar nu mai puţin naturală, în bună tradiţie antică, este şi imitaţia aristotelică, „darul înnăscut al imitaţiei" (*Poetica*, V, 1448 b), în genere orice creaţie de tip cosmoid: Virgiliu, după Macrobiu, „n-a urmat altă călăuză decît Natura, care este mama tuturor lucrurilor şi pe care a urzit-o astfel în opera sa" (*Saturnalia*, V, I, 18). Conceptul însuşi de *geniu* creator are un conţinut naturalist (derivat din lat. *gignere* = a naşte), legat de

Scanned with OKEN Scanner

ideea și puterea procreației, fenomen eminamente organic, enigmatic. *Ingenium* definește, la fel, înzestrarea artistică naturală. De unde o serie întreagă de teorii și imagini organiciste, biologiste, legate toate de momentul genetic, de creșterea și dezvoltarea organismului artistic, de procesul vital al creației, cu multe analogii naturiste, de obicei vegetale și embriologice.

În timp ce talentul ar fi „mecanic", geniul este „organic", convingere eminamente romantică, reluată în diferite variante, dintre care cea mai celebră este „naivitatea" schilleriană : copilărească, ingenuă, simplă, cinstită, pudică, fidelă. Adevărat buchet de virtuți, tipice „omului naturii", interpretarea modern-iluministă a mitului „bunului sălbatec", simbol al prestigiului nestins al începuturilor. Echivalența sa estetică, valorificată integral abia de romantism, este prioritatea absolută acordată lumii interioare autentice, trăirilor originare, creației inconștiente, preintelective. Tot ce aparține fondului adînc devine domeniul „poeziei naturale", tot ce i se adaugă prin cultură, civilizație, educație estetică, „proză artificială", „factice", cum îi spune D-na de Staël, într-o disociație celebră, care rezumă opinia epocii *(De l'Allemagne,* II, ch. X, *De la poésie).* Acest mod de a vedea continuă pînă azi, fie prin psihanaliză și totalitatea relațiilor ce se pot stabili între experiența „primordială" și creație, fie prin mărturisirea și cultivarea constantă a perplexității creației, enigmatică în primul rînd creatorului însuși, care nu și-o poate explica nici măcar în cele mai intime carnete (Gide, Pavese etc.). Chiar dacă este vorba numai de o „poză", ea apare cu atît mai elocventă.

Cît de mare, ancestral am spune, se dovedește acest prestigiu al „originarului" o arată și neîntrerupta continuitate a tezei „sincerității", versiunea psihologică-sentimentală a primatului naturii în creație. Nu discutăm acum cît de întemeiată este o astfel de teză. Dar rămîne bine verificată convigerea că eficiența și chiar condiția primordială a creației stă în postulatul „naturii" nefalsificate, chemate să se exprime direct, fără obstacole și mai ales fără simulare. Sinceritatea în artă vrea să spună în termeni moderni „autenticitate", fond autobiografic nealterat, „adevăr", „trăire", noțiuni din cele mai curente. Toate din aceeași sferă a confesiunii nedeghizate, care obsedează de milenii conștiința estetică : Pindar („În

adîncul sufletului... vocea noastră își trage inspirația"), Horațiu („Dacă vrei să plîng, să încerci tu mai întîi durerea", *Ars poetica*, v. 102—104) etc. Teoria poate fi în parte sau total falsă. Dar ea rămîne nu mai puțin semnificativă sub raportul legitimării celei mai tradiționale definiții a metodei de creație, ca mod de solidarizare a operei de creatorul său și deci de biografie, de viață în sens larg, principiul de bază al criticii biografice.

Contrazicerea acestei viziuni idilic-naturiste vine din partea unei alte activități umane, la fel de legitime și de „naturale", de esență practică, în speță tehnica, producătoare de obiecte *artificiale*, de valoare util-instrumentală. Că, în prima fază de dezvoltare a umanității, arta și tehnica se confundă o ilustrează și etimologia (*ars* echivalentul lui *tehné*). Chiar atunci cînd începe să se opereze distincția între artele „liberale" (totalitatea activităților culturale și estetice) și „mecanice", ideea de „artă" păstrează sensul originar de produs și efort al muncii organizate, în conformitate cu o serie de necesități și prescripții tehnice, întrunite într-un cod tradițional de norme, „canonul" meseriei. Căci creatorul apare mai întîi ca „om de meserie", artizan, *artifex*, cu care mult timp el se identifică. Definiția, tipică întregii culturi antice greco-latine, transmisă scolasticii medievale, circulă cu mare insistență și în perioada Renașterii, care nici ea nu disociază pe meseriaș de artistul cît de genial. Ambii fac parte din aceeași corporație, primesc comenzi, le execută în ateliere proprii, au ucenici etc. Ei sînt în același timp meșteșugari, mici patroni, liber profesioniști și creatori în cel mai pur înțeles al cuvîntului. Pentru Vasari, Leonardo da Vinci este un *artefice*. L. B. Alberti scrie în vederea lui *optimus artefice*. Poetul însuși este recunoscut ca *Arteficer* de Sir Philip Sidney și de mulți alții.

Nu poate fi uitat nici faptul că această concepție continuă să fie îmbrățișată pînă în epoca actuală, nu fără serioase motive. „A face o carte — scrie La Bruyère (*Des ouvrages de l'esprit*, 3) — este o meserie, asemenea unei pendule". Talentul nu-i de ajuns : „Trebuie ceva mai mult decît spirit pentru a fi autor". Și acel „ceva" constă în stăpînirea „meseriei", a tehnicii prelucrării materialului, știința execuției cît mai desăvîrșite a procesului artistic, pasiunea lucrului bine făcut etc. Indife-

Scanned with OKEN Scanner

rent de epocă şi teorii estetice, acestea sînt condiţiile esenţiale minimale ale oricărui adevărat creator, care „face" (scrie, sculptează etc.) cu mîna sa o operă. Dovadă, prestigiul încă mare al noţiunii de „artizan" şi „artizanat" artistic la o serie întreagă de spirite superioare moderne (Nietzsche, Alain, Pavese, Arghezi etc.). Ce este discuţia actuală despre „măiestrie", foarte la modă mai anii trecuţi, decît tot o recrudescenţă minoră a ideii de artizanat artistic şi a permanenţei valorii sale ?

Artistul se desparte de *artizan, artizanatul* de *artă* abia la stadiul cînd activitatea tehnică producătoare de obiecte artificiale de orice tip încetează să mai procedeze *per artem,* pentru a acţiona doar *pro arte.* Manufactura produce obiecte de serie, simple copii ale unui prototip, lipsite de personalitate. Creaţia produce unicate, spete cu un singur individ, care poartă o semnătură. Obiectele au o destinaţie utilă, determinate exclusiv de necesităţi şi scopuri funcţionale. Creaţiile îşi pun şi rezolvă cu prioritate probleme de construcţie, care transformă proiectul, mijlocul şi execuţia în propriul lor scop, devenit preocupare autotelică, de calitate intrinsecă. Produsele naturale sînt previzibile. Ale tehnicii sînt imprevizibile, fiind inventate, inedite, paradoxale. Şi cu cît această tehnică se apropie mai mult de condiţia artei, cu atît realizările sale devin mai surprinzătoare şi mai originale, sustrase determinismului natural, înlocuit prin conştiinţa obiectului artificial care-şi prescrie o finalitate interioară, exclusivă şi irepetabilă.

Artificiul artistic se desparte de natură şi de viaţă nu numai prin calitatea sa umană, antropomorfă, care face posibilă claritatea şi precizia scopului urmărit, ci în special în acest punct esenţial : al substituirii scopului practic celui artistic. Cele două finalităţi nu se exclud în mod obligatoriu. Ele se pot suprapune, colabora, fuziona chiar, în total sau în parte. Dar disocierea esenţială intervine numai prin această inversiune a mijlocului în scop, a răsturnării perspectivei esenţial utilă, în esenţial „inutilă", „gratuită", „dezinteresată". „Scriitorul care lucrează pentru librarul său în maniera în care se lucrează în fabrici — scrie Marx — este un *lucrător productiv.* Creînd *Paradisul pierdut,* Milton a fost mînat de aceeaşi necesitate cu care viermele de mătase produce mătase. Această operă a fost o manifestare activă a personalităţii *sale.*" Vînzînd-o doar peste 5 zile, el se dovedeşte „*un lucrător ne-*

productiv". Aşa cum viermele de mătase n-are conştiinţa scopului productiv (practic, util, rentabil etc.), tot astfel scriitorul-creator produce exclusiv prin „manifestarea activă a personalităţii *sale*". Faptul că Marx foloseşte şi subliniază acest cuvînt dovedeşte că el are în vedere conştiinţa personalităţii *artistice* a lui Milton, care pe durata concepţiei operei nu gîndeşte în termeni de „productivitate" economică, ci numai de „productivitate" artistică.

Acesta fiind reflexul intelectual spontan al creatorului în timp şi spaţiu, asimilarea creaţiei artistice ideii de „industrie", „fabricare", „construcţie" trebuia să apară în mod legitim în prelungirea conceptului central de artificialitate. De vreme ce totul se reduce la o problemă de concepţie şi execuţie, este foarte firesc ca preocuparea de eficienţă, elaborare, tehnică să treacă pe primul plan şi conştiinţa „industriei poetice" să se nască în spiritul *artefice*-lui. Ceea ce se şi produce pe scară largă începînd cu Renaşterea şi Barocul, atît de artificios în procedeele sale: Du Bellay vorbeşte de „mon industrie", Castelvetro, de „spirit constructiv", Pellegrini, de „fabricarea frumosului", diferiţi teoreticieni ai figurilor de stil văd în *acutezze* produsele „artificiului" spiritului etc. Apare şi propoziţia — hotărîtoare — ce răstoarnă întreg prestigiul inspiraţiei naturale: „Poetul care nu scrie decît prin artă va compune opere mult mai corecte şi plăcute (*propres et agréables*) decît cel ce nu este înzestrat decît prin ce natura a dat spiritului" (Deimier). Marea răspîndire a metaforelor de tip ştiinţific, tehnic, mecanic, industrial, folosite de numeroşi poeţi pentru ilustrarea acestui proces, dovedeşte aceeaşi orientare şi polarizare spirituală. Că ea circulă în mod constant în toate mediile de atelier, printre pictori şi sculptori, nu-i de mirare. Dar ea reapare cu putere şi la spirite moderne ca Paul Valéry (exemplul tipic), preocupat în gradul cel mai înalt de probleme de arhitectură (Eupalinos, Amphion), adept al „metodei" elaborate a lui Leonardo da Vinci, pentru care ideea de *construcţie*, de „trecere de la dezordine la ordine şi de la arbitrar la necesar" constituie „tipul cel mai frumos şi mai complet de acţiune pe care omul poate să şi-l propună". Ar fi de altfel anacronic şi surprinzător, într-o epocă dominată de uzine, şantiere, laboratoare, de noţiunea de organizare şi planificare (atribute cu atît mai specifice culturii socialiste, adăugăm noi),

Scanned with OKEN Scanner

ca scriitorii să invoce în continuare doar ideea de hazard și improvizație...

Dacă poezia este o „industrie ciudată", produsele sale nu pot fi decît „industrioase" în sens poetic, „fabricate" de un tip special denumit *artefact*, termen înregistrat în dicționarele filozofice, de mare anticipație renascentistă-barocă unde adundă în numeroase variante : „artificiul și industria oamenilor", „artificiul, unde am folosit o parte din industria mea" (Du Bellay), „prefect artificiu" (Ronsard), „arta de a contrafăce" (Vauquelin de la Fresnaye), „artificiul fabulei", „artificiul latent" (Guarini), „artificiul și forma imaginei" (*favellare*, M. Pelegrini) etc. Se poate spune că noțiunea de „artificialitate" închide întreaga polisemie a creației, totalitatea sensurilor sale „tehnice", de la abilitate și construcție, pînă la ingeniozitate și virtuozitate. Toate, bineînțeles, sinonime ale talentului sau geniului creator, caracterizat printr-o dezvoltată conștiință umanistă, „mai plin — cum spune Ronsard — de artificiu și muncă decît de divinitatea (inspirației)". Astfel de definiții reapar mereu, recuperate de diferite sisteme estetice, pînă la formaliștii ruși, care adoptă accepția cea mai consecventă : opera de artă este un obiect finit, căruia i s-a dat formă, inventat prin procedee și combinații artistice „artificiale" în cel mai bun sens al cuvîntului. Trebuie arătat că G. Ibrăileanu („Arta e artificiu"), apoi M. Ralea („Arta ca plăcere a artificialității") au profesat la noi opinii identice, implicate și în convingerile estetice ale lui T. Vianu și G. Călinescu. Continuînd ideea, se poate afirma — cum s-a mai spus — că și critica literară este o formă de artificiu suprapusă artificiului artei : *artifex additus artifici*.

Se face în felul acesta subliniată ideea că în procesul de creație facultățile naturale nu sînt suficiente (Du Bellay, *Défence et illustration*... l. II, ch. III), că arta învinge natura, care poate fi corectată și artificializată artistic. Ierarhia se răstoarnă, în spirit estetic, în favoarea artei, cu un violent sentiment de nemulțumire pentru imperfecțiunile și urîtul naturii. Decrepitudinea, diformitatea, alterările de orice speță devin iritante, și Ovidiu, printre primii, propune soluția machiajului, a fardului, anticipînd o atitudine devenită ulterior tipic „baudelairiană" (*Medicamina faciei, Ars amandi*, III).

Scanned with OKEN Scanner

Petrarca are şi el noţiunea superiorităţii parfumului artificial asupra miresmelor naturale. Într-o celebră scrisoare din 1544 către Tizian, Aretino descrie un apus de soare pe Canal Grande, la Venezia, şi observă că faţadele palatelor, deşi de piatră adevărată, par *materia artificiata*. Exact în sensul în care Wilde va spune că natura a început de la un timp să semene cu pînzele lui Whistler. Ideea are o ascendenţă bogată, îi notăm acum foarte sumar doar traiectoria. Clasicismul întreţine şi el teoria că „artificiul agreabil" poate face „amabil" cel mai „înspăimîntător" obiect. Deci, din nou estetizare evidentă (Boileau, *L' Art poétique*, III, v. 3—4). Dînd reguli artei, obţinem tot o natură, dar o natură — cum spune Pope — „organizată" (*methodiz'd, Essay on Criticism*, v. 89). De aceeaşi opinie sînt toţi teoreticienii naturii idealizate, „la belle nature" (Batteux), „sentimentale" (Schiller), întreaga mentalitate *rococo* a secolului al XVIII-lea. Transformarea artistică a realităţii, iluzia realităţii, separarea cvasi-maladivă de norma realităţii, toate aceste nuanţe pot fi urmărite pe larg pînă la Baudelaire, cu al său celebru *Eloge du Maquillage* şi al *dandysmului*, adversar declarat al naturii imperfecte, alterate. Stilul acesta, care domină utopia baudelairiană a sterilizării construcţiei estetice de orice infiltraţie naturistă, circulă în întreg estetismul european, la Huysmans, unde eroul Des Esseintes este convins că artificiul constituie semnul distinctiv al geniului uman, în Anglia, unde apare o *Defence of Cosmetics* (Max Beerbohm, 1894) etc. Prin exagerare extremă, ideea se întoarce asupra sa însăşi, producînd repulsie. Care este adevărul ?

Soluţia nu poate fi decît una singură : artificiul să se perfecţioneze pînă la limita dispariţiei, să se facă nevăzut, absorbit în abilitatea procesului artistic. Idealul artificiului este să se ascundă, să devină natural (Puttenham, în Renaştere, a avut această intuiţie profundă), conform principiului *ars est celare artem*. Adepţii săi sînt mult mai numeroşi şi mai puţin „moderni" decît se crede : Montaigne („Aş naturaliza arta aşa cum alţii artificializează natura"), Tasso („Arta de a face totul şi de a nu descoperi nimic"), La Bruyère („Cîtă artă pentru a reveni la natură"), pînă la Paul Valéry („Artificiul se sfîrşeşte prin căutarea paradoxală a expresiei *celei mai naturale*, celei mai spontane..."). Poţi fi în mod „sincer" artificial, să-ţi faci din falsitate o a doua natură, cazul desăvîrşiţilor ipocriţi, nu

Scanned with OKEN Scanner

studiaţi şi ingenui... În perioada polemicilor despre „măiestrie", problema răsare şi în publicistica noastră. G. Călinescu o reformulează cu deplină claritate : „Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera pare spontană, firească, necăutată şi neforţată, netrasă cu forcepsul". De fapt, ea fusese lămurită în urmă cu secole, cum se întîmplă mai totdeauna în astfel de cazuri...

Dar şi în această ipoteză, din cele mai favorabile, ideea de artificialitate întîmpină rezistenţă, în numele rigorismului metafizic şi etic de mare prestigiu. Adept al creaţiei extatice şi adversar al „imitaţiei", Platon trebuia să respingă ideea artificialităţii, ca şi a poeziei de pură abilitate, şi, într-adevăr, el o face (*Legile*, 889 a ; *Philebos*, 245 a). Stoicismul este şi mai radical : orice neconformare la legea naturii constituie o abatere gravă de la înţelepciune (Marc Aureliu, IV, I). Multe reflexii anti-artificiale ale moraliştilor francezi clasici (La Rochefoucauld, *Du Faux ;* La Bruyère, *De la mode*) au deci o coloratură stoică. În acelaşi sens merg şi obiecţiile filozofiei naturii, spiritul empiric de observaţie al lui Bacon (*N. O.* II, XXXIX : „Adevărul este că ţesăturile naturale sînt mult mai fine decît cele artificiale"), primatul ideii de autenticitate la Montaigne (III, 5 : „Neînsemnata luptă a artei contra naturii"), epicureismul lui Rabelais şi chiar poeţii Pleiadei, copleşiţi adesea de afectarea şi artificializarea excesivă a limbajului, de abuzul de „retorică" şi de „literatură". Cînd secolul al XVIII-lea descoperă farmecul „sufletului sensibil", frumuseţea „naivităţii" şi a instinctului, polemica devine şi mai activă, cu o nuanţă violent moralizantă, anticonvenţională şi anticonformistă la Rousseau, la care pot fi surprinse, punct cu punct, mai toate teoriile moderne despre „dezumanizarea" artei.

Conceptul de „artificialitate" se dovedeşte excelent cît timp poate fi folosit pentru demonstrarea condiţiei artistice specifice şi ilustrarea procesului activ de creaţie. Dar el trebuie părăsit îndată ce începe să sugereze izolarea aberantă, maladivă, de viaţă şi natură, falsitatea, inautenticul, convenţionalul, simularea şi simulacrul creaţiei. Natura trucată mecanic înseamnă, după Bergson, un motiv prin excelenţă comic. Mai mult decît atît, artificialitatea evidentă, ostentativă neagă însăşi expresia lirică originară şi nesubstituită a eului, „naivitatea" sa genuină, în stadiul spontan al actului artistic. Acesta elaborează cît de

Scanned with OKEN Scanner

savant o realitate autentică, dar nu cultivă o formă goală. Obiecția tradițională adusă artificialității are, deci, acest sens legitim. Pentru Maiorescu, primul care o introduce în critica noastră, poeziile lui Alecsandri se disting prin „naivitatea lor", prin „lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată". Caragiale îi urmează : „Fără această flacără de viață... poți căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, și nimic nu e mai altceva, față cu artisticul, decît artificialul".

Scanned with OKEN Scanner

Ion Pascadi

CREAȚIA ȘI SENSUL ARTISTIC

I. DETERMINISM

Categoria de sens circulă cu multe accepții, astfel încît disocierile sînt absolut necesare pentru a evita confuziile. Vom începe prin a nota totuși trăsătura sa aproape unanim recunoscută, și anume că el apare numai în legătură cu omul și pentru om, lucrurile, obiectele, atitudinile, acțiunile neputînd avea sens în afara omenirii (nici măcar poziția teologică după care Ființa Supremă este creatoarea sensului nu poate discuta despre acesta făcînd abstracție de oamenii pentru care el există și funcționează). Cum în analiza noastră nu urmărim sensul în general, ci sensul operei de artă, este evident că avem de-a face cu o „realitate" spirituală construită, obiectivată în procesul creației și trăind într-un context social față de care se raportează. Este de discutat care e natura sensului în acest caz ; este el produsul exclusiv al creației (A. Mercier), este atribuit de om, cum susține un Louis Lavelle, produs al „jocului" general acceptat (Roger Caillois), „mod de coexistență" (Merleau-Ponty), sau are loc un nou contact — obiect-subiect, în procesul funcționării sociale care-i asigură validitatea ? Opțiunea noastră pentru ultima explicație are ca punct de pornire faptul că atît *genetic* cît și *funcțional,* sensul artistic trebuie pus în relația cu praxis-ul, raportat la sensul istoric de ansamblu și la cel al culturii în special. Se poate vorbi astfel de o corespondență, sensul istoriei și al culturii determinîndu-l pe cel al creației.

O examinare a tabloului culturii și artei românești din perioada de după 23 august 1944 se dovedește astfel puternic

Scanned with OKEN Scanner

modulată de evoluţia istorică, de răsturnările şi prefacerile structurilor sociale care indirect s-au răsfrînt şi în structurile artistice. *Relaţia nu poate fi constatată întotdeauna în cazurile individuale, dar ea este extrem de relevantă atunci cînd e vorba de orientări şi curente, de literatură şi artă în ansamblu.* Vestita „criză a culturii" din anii imediat de după război corespundea unui moment de mari prefaceri sociale, în care vechile structuri se prăbuşeau, cele noi abia luau naştere, şi este firesc ca la nivelul ideologiei, al valorilor spirituale, această situaţie să se traducă printr-o relativă instabilitate şi lipsă de echilibru, prin contradicţii accentuate. Deceniul 1950—1960, pe nedrept uitat uneori, a reprezentat prima fază a consolidării noii orînduiri sociale, iar începuturile construcţiei noului sistem de valori, coexistenţa acestuia cu cel vechi, încă puternic în conştiinţă, şi-a pus puternic amprenta. Multe din exagerările şi chiar eşecurile artistice nu sînt lipsite de legătură cu faptul că, deşi la nivelul intenţiei, al idealului, ele reprezentau reacţiile pozitive, sănătoase ale noului sistem de valori, realitatea lor formală nu reuşea să cuprindă noua viziune despre lume.

Sensul artistic nu este o simplă derivată a sensului istoric, cum au crezut poate unii, ci este una dintre formele sale de expresie, şi ni se pare că abia recunoaşterea acestui adevăr a deschis cîmp larg autonomiei sale. Anii care au urmat au fost puternic influenţaţi de *conştiinţa libertăţii şi independenţei creaţiei artistice ca premisă a angajării ei sociale,* de unde nu trebuie să se tragă concluzia că tot ce e liber şi independent este şi angajat şi că sistemul valorilor artei poate fi extras din realitatea socială.

Nu trebuie confundat desigur sensul real cu cel al construcţiilor artificiale ale omului şi cu atît mai mult nu trebuie crezut că se poate stabili o corespondenţă directă. Cultura cu toate produsele ei este orientată de sensul istoric, structura ei de ansamblu este adecvată contextului în care se integrează, dar fiind vorba de obiecte construite, cu o organizare formală autonomă şi care s-au detaşat adesea de necesităţile imediate, legătura este dificil de observat sau reconstituit. Sensul artistic îşi are autonomia sa, el rezultă din legile interne ale evoluţiei unui gen sau specii artistice (creaţia, spunea Thibaudet, este personalitatea artistului adăugată genului literar respectiv), fără însă ca prin aceasta opera să înceteze a fi în ultimă instanţă parte a lumii de obiecte create de om, exprimîndu-i esenţa.

Scanned with OKEN Scanner

După cum spunea încă Marx, „crearea practică a unei *lumi de obiecte, prelucrarea* naturii anorganice este confirmarea omului ca ființă conștientă, aparținînd unei specii. Cu alte cuvinte, ca funcția care se situează față de specie ca față de esența sa proprie sau față de sine însăși, ca față de o ființă aparținînd unei specii."

Despre creație se poate spune că este de fapt substanța oricărei activități, că ea *aparține* omenirii ca specie, și nu individului izolat, prin caracterul *multilateral în afara necesității fizice*, prin capacitatea omului de a *crea sensuri* și pe această bază obiecte sau produse de care se detașează *liber*. Creației îi este proprie înainte de toate adecvarea sensurilor la cerințele umane în măsura în care acestea devin caracteristice esenței umane. Obiectul rezultat este potrivit „măsurii sale inerente", deci produs în conformitate și cu legile frumosului. Determinismul creațiilor spirituale este însă întotdeauna complex, greu de surprins, pentru că el este *mediat*, indirect, iar contextul social, condițiile, chiar dacă sînt fundamentale, nu vor putea explica singure apariția noului sens, fără a introduce în explicație și autodinamica procesului de creație. În artă s-ar putea spune că determinismul funcționează *în sens negativ* (Vianu), adică el arată ce nu poate fi opera, îi fixează conturul, cadrul coercitiv al condiționărilor interne și externe în care artistul de regulă se înscrie, nu fără însă a-l depăși adesea.

Pe de altă parte — după cum am văzut — *determinismul acționează cu precădere la nivelul sistemului valorilor, și nu al operei unice, sau o influențează pe aceasta din urmă prin intermediul contextului în care urmează să se integreze*. Există apoi și o altă accepție a noțiunii de determinism decît cea curentă, și anume cea de *caracteristicitate* sau *simbolizare*. Sensul artistic al *Risipitorilor* lui Marin Preda nu este determinat de sensul istoriei ca atare, pentru că eroii săi nu sînt înfrînți de aceasta, ci de propriile lor slăbiciuni, dar ei sînt caracteristici pentru anumite tendințe ale unei epoci istorice. Mai complex este cazul *Intrusului*, în care nu se poate spune că eșecul lui Călin Surupăceanu este produsul istoriei sau că el ar fi caracteristic pentru o epocă, și totuși corespondența sensului artistic cu cel social este extrem de pregnantă. Eroul se rătăcește în acest caz în hățișurile sistemului social în care în mod paradoxal nu reușește să se integreze, deși avea toate datele pentru aceasta, și este înfrînt tocmai printr-un fel de

Scanned with OKEN Scanner

impersonală și oarbă forță a construcției. *Înfrîngerea lui este tragică în sensul cel mai autentic al cuvîntului, tocmai pentru că nu este caracteristică esenței sistemului, dar este nu mai puțin o expresie a viciilor sale de construcție răsfrînte într-un caz particular*, avertizînd asupra riscurilor unei false relații a socialului cu individualul. De altfel, dialectica individual-social este extrem de complexă încă la nivelul creatorului care se obiectivează pe sine, atît ca individ, cît și ca element component al unui univers, și de aici derivă nu o dată contradicția sau în orice caz interrelații în ambele sensuri.

Conceptul de determinism trebuie înțeles deci în mod nuanțat și multilateral și el nu se referă numai la ceea ce în mod tradițional se numește conținut sau temă a operei, deci nu poate fi privit doar sub raport anecdotic. În fond, însuși limbajul artistic folosit se înscrie într-un cod estetic care funcționează socialmente, este parte a unui limbaj social mai general și aici corespondențele cu epoca adesea nu sînt lesne vizibile. Caracterul conotativ accentuat al limbajului poetic, plastic sau muzical permite greu descifrarea, iar aceasta, chiar dacă ar putea fi realizată integral, nu trimite anume la situații și poziții sociale precise. O compoziție muzicală a lui Aurel Stroie realizată cu ajutorul calculatorului electronic nu poate fi trimisă direct la epoca istorică pe care o trăim și referirile la nivelul înalt al științei și tehnicii încă nu sînt explicații suficiente pentru a interpreta nu mijloacele, ci produsul realizat prin creație și destinul său istoric. Actul creator este declanșat atît de motive autonome, cît și heteronome, mecanismul său e greu de surprins, sensul inclus în operă fiind un produs atît *conștient*, cît și *spontan*, iar natura sa *relativ stabilă*, dar și *variabilă* în același timp. Cu aceasta nu epuizăm dinamica fenomenului, întrucît procesul receptării introduce la rîndul lui noi componente și face ca semnificațiile să se diversifice, îmbogățind opera și contrazicînd încă o dată pe cei înclinați către o viziune mecanică, simplistă a relației social-artistic.

Sensul nu se naște prin repetiție, ci prin diferențiere, el indică o direcție, un cadru semantic anumit, cu implicații axiologice certe, astfel încît opera este definită în primul rînd prin el. Se poate spune că el include o ordine de idei și opțiuni, dar în același timp presupune variația, transformarea, astfel încît sarcina criticii este de a-l dezvălui și de a-i fixa coordonatele în timp. Sensul ține de esența operei, dar nu

Scanned with OKEN Scanner

există decît prin structura ei şi nu poate fi descoperit sub formă „pură", ci numai aşa cum ne apare. În acelaşi fel sensul priveşte opera globală, şi nu fragmente ale ei, deşi detaliile exprimă ansamblul şi în lipsa unei părţi nu putem înţelege întregul. Operaţia critică devine de aceea extrem de dificilă, analiza prezentînd pericolul mortificării organismului disecat, iar sinteza directă doar prin intuiţie putînd cădea adesea în impresionism. Ce bine ar fi dacă — după cum se exprimă Tzvetan Todorov — opera ne-ar putea vorbi singură de propria ei existenţă, sensul ei constînd în „a se spune".

Definind opera, sensul este cel care o impune drept unitate şi individualitate, asigurînd coerenţa totului şi fiind interogativ, şi nu asertiv. De aceea, oscilaţiile sau chiar nesiguranţa sînt firești, dar în clipa în care ele ar deveni totale însăşi opera ar ajunge să se destrame. Critica este obligată tocmai să descopere nu numai întrebările, dar şi răspunsurile, examinîndu-le valenţele axiologice şi natura. Posibilitatea transformării sau variaţiei sensului nu este în ultimă instanţă decît o formă de existenţă a stabilităţii sale. Atunci cînd îl examinăm, ne aflăm în faţa unei construcţii realizate, înmagazinare a unui trecut şi fixare a unei decizii. Procesul de cristalizare a sensului nu este însă — atunci cînd e vorba de artă — nici o dată un proces încheiat, iar determinarea lui trebuie înţeleasă dinamic.

II. CREAŢIE

Complexitatea creaţiei artistice ridică deîndată întrebarea dacă avem de-a face cu un sens *conştient* sau *inconştient*. Cum vom vedea, lucrurile se pun în mod diferit din perspectiva creatorului şi cea a receptorului, dar în ambele cazuri se poate afirma cu certitudine că natura sa estetică face dificilă epuizarea sa şi în acest sens conştientizarea totală este greu de imaginat. Ar fi greşit să negăm intenţionalitatea, scopul, care definesc orice activitate artistică. Operele de artă nu sînt rodul hazardului pur, cum crede un G. Urbani, chiar dacă întîmplarea poate juca un rol mare uneori, iar sensul nu poate fi despărţit de intenţiile ce-l premerg. Fără îndoială, intenţionalitatea creatorului, faptul că el doreşte şi urmăreşte ceva nu sînt pur logice şi deci imposibil de enunţat conceptual, fără a se pierde ceva, dar în magma sensibilă a operei se află încorporată o

Scanned with OKEN Scanner

intenție intelectiv-afectivă, o reacție, cel puțin în parte deliberată. Sensul unei opere nu este epuizat de intenția ei și semnificația totală nu poate fi definită numai prin semnificația ei pentru autor și contemporanii săi, ci ea e rezultatul unui proces de creștere și înglobare a aprecierilor în timp, dar aceasta nu anulează însăși existența ei relativ stabilă.

Creația ca trecere de la ideal la real transformă sensul virtual într-unul real, intenția în fapt, evident într-un proces complex, astfel încît nu putem raporta opera finită exclusiv la proiectul ei, ci trebuie să ținem cont de funcția activă a limbajului speciei sau genului asupra mesajului însuși. Sensul este deci o realitate estetică născută prin construcție, și validarea sa ține de coerența organizării sale formale proprii. Noua operă nu se găsește prefigurată în tradiție, așa cum se petrece în știință, chiar dacă logica devenirii artistice implică raportarea la realitățile anterioare. Imprevizibilitatea totală susținută de un B. Croce este însă imposibilă, tot așa cum nu credem nici în programarea absolută, chiar atunci cînd este făcută cu ajutorul unei mașini de calcul. (Variantele posibile logic pot fi epuizate, componenta afectivă a sensului propus, ca și reacțiile receptorului rămîn însă în convingerea noastră neformalizabile.) *Sensul operei derivă atît din scopul inițial al creatorului, cît și din funcția efectivă a produsului său,* și obligația criticii este tocmai de a le descifra măcar parțial.

În cazul artei, cum arăta Blaga, creatorul lucrează într-un material de intuiție ce se adresează în primul rînd sensibilității oamenilor. Problemele creatorului de artă — respectiv sensul estetic — nu sînt explicit prezente în opera sa, ci numai implicit, fiind cu totul absorbite în „realizare". De remarcat e și împrejurarea că creatorul de artă nu are „metode" ce fac parte din corpul operei, ci el posedă cel mult o tehnică, care poate fi doar bănuită în realizare. El nu pledează în operă pentru operă, cum face filozoful, ci își prezintă pur și simplu opera, oferind-o spre contemplare, așteptînd o reacție estetică „dezinteresată", și nu o utilitate practică. Am adăuga la aceasta că procesul de creare a unui sens nu poate fi redus la simpla reflectare și transpunere a sensurilor existente. Dacă ne mărginim la copierea plată a realității, dacă ne îndreptăm doar asupra laturii exterioare și superficiale a lucrurilor, nu este de mirare că rezultatele artistice să fie slabe, iar termenul de reflectare însuși să fie compromis. Se uită că de fapt în cazul

Scanned with OKEN Scanner

artei este vorba de o reflectare sui-generis, că specificitatea ei este sensibil marcată de caracterul ei complex și indirect. Afirmația general-valabilă „arta reflectă realitatea" rămîne de fapt imprecisă și poate genera confuzii dacă nu vom preciza că este vorba de o *dublă reflectare*, că *distanța între semnificat și semnificant este cu atît mai mare, cu cît subiectul creator intervine mai mult.*

Un roman ca *Animale bolnave* al lui Nicolae Breban își găsește valoarea mai ales prin pătrunderea în universul interior al eroilor, prin investigația artistică a zonelor inconștientului și prin filtrarea tuturor datelor realității în conștiința bolnavă a protagoniștilor ei. La filtrul imaginar aplicat realității de către eroii cărții se adaugă prisma personală a autorului, care strecoară și recompune totul încă o dată, astfel încît sensul final s-a îndepărtat mult de realitatea nemijlocită care a constituit punctul ei de plecare, *îndepărtare care de fapt este condiția adevăratei apropieri artistice.* Lenin precizase că „arta nu cere ca operele ei să fie luate drept realitate", tocmai în sensul că ele se detașează de aceasta, distanțîndu-se uneori în chip simțitor, fără a rupe însă legătura cu ea, deci fără a înceta să o reflecte artisticește. De altfel, s-a înțeles simplist adesea că reflectarea s-ar opri la ceea ce este exterior, cînd de fapt realitatea externă nu o exclude pe cea internă, iar aceasta de a doua poate constitui uneori obiectul predilect al investigației artistice.

De ce sînt însă posibile mai multe perspective și de ce în timp ni se înfățișează mai multe sensuri sau fețe diferite ale aceluiași sens ? În primul rînd, desigur, pentru că *sensul se află îngropat într-o materie sensibilă* și scoaterea lui de aici necesită o transpoziție care nu poate fi niciodată totală și mulțumitoare. În al doilea rînd, pentru că *sensul este în artă întotdeauna virtual și trebuie reconstituit*, or acest proces adaugă sau elimină ceva. În sfîrșit, pentru că după cum preciza Claude Lévi-Strauss, *sensul trăit diferă de sensul existent în obiect, adăugîndu-se întotdeauna coeficientul personal, subiectiv al celui care valorizează.*

Trecerea de la sensul potențial la cel actual presupune și alte condiții ale procesului de receptare ; este vorba de încadrarea sensului în sistemul operei care are virtutea de a lega sensul de efectivitatea construcției, de a lega sensul estetic de celelalte sensuri axiologice, de a raporta acest sens la funcția

social-estetică efectivă pe care o joacă. Iată deci că sensul născut în procesul creator este în mod sensibil modificat în receptare. Chiar dacă formularea lui V. Șklovski, după care obiectul creat ca prozaic poate fi perceput poetic și invers, exprimă limita extremă a intervenției subiectului, este evident că funcția lui devine uneori hotărîtoare, iar răsturnările pe care le produce nu trebuie să ne surprindă.

De mare însemnătate mi se pare *distingerea sensului logic de cel estetic,* confundarea lor fiind sursă a multor neînțelegeri. După părerea noastră, în timp ce sensul logic este exclusiv univoc, rezultat al unei denotații, valabil în mod egal părților și întregului, primele putînd fi desprinse fără mari daune aduse înțelegerii sale, *sensul estetic este rar univoc, de regulă plurivoc și uneori echivoc, rezultat al unei conotații și nedecompozabil.* Asupra ultimei trăsături a sensului estetic vrem să insistăm, subliniind faptul că relația parte-întreg, detaliu-ansamblu nu poate fi aici desfăcută fără riscul alerării sale fundamentale. *Sensul estetic este un sens total, global, el nu suportă parțializarea. Fragmentul n-are sens, dar sensul de ansamblu este afectat prin modificarea părților.*

Desigur analogii dintre creația științifică și artistică sînt posibile și relevă uneori asemănări uluitoare ale mecanismului de producere a sensului. Dacă despuiem operele științifice și artistice de carne și sînge, analizîndu-le în toată goliciunea lor schematică, părerea unui Abraham Moles, după care există o singură funcție creatoare de forme, este valabilă, și cele două activități pot fi asimilate una alteia. Dacă însă depășim MODELUL și avem în vedere PROCESUL în toată complexitatea sa, alături de analogii nu pot să nu apară și sensibile diferențe. Intervenția *jocului,* considerat a fi factor unificator, este oarecum absolutizată : prezența sa, a arbitrariului, a hazardului, oricît ar fi de mare în creația științifică, nu țin niciodată substanțial chiar de natura ei ca în artă. Am spune chiar că, spre deosebire de știință, unde modelarea este însăși forma ei de prezentare, în artă ea lipsește și doar cercetarea ajunge să o descopere. Finalitatea precisă și expresă a științei este înlocuită apoi cu o *aparentă* gratuitate, care maschează cel mai adesea scopurile, idealurile, funcția reală.

Sensul estetic este un sens complex, reunind într-o sinteză intraductibilă sensuri variate de diferite tipuri. Opera reali-

Scanned with OKEN Scanner

zează prin creație o *ierarhizare* a acestor sensuri, numai că ele nu rămîn ca atare, ci se integrează universului artei. Sursa numeroaselor înțelegeri simpliste rezidă tocmai în neînțelegerea acestui adevăr, fie că se încearcă epurarea estetică a sensului estetic de alte valențe, fie că se judecă separat sensul etic, politic sau filozofic al unei opere fără a ține seama de specificul ei.

O trăsătură a operei de artă autentice este aceea de a nu fi nici total insignifiantă, nici total clară, ci de a avea — cum se exprimă Roland Barthes — un „sens suspendat". Trebuie să existe chiar și o claritate a confuziei, afirma, doar aparent paradoxal, Călinescu, insistînd asupra faptului că sensul estetic nu permite incoerența, incongruența, chiar dacă el lasă întotdeauna a marjă deschisă interpretării și variațiilor. Opacitatea, ca și transparența cristalină sînt la fel de străine esteticului.

Necesitatea de a vedea sensul în ordine estetică, și nu în accepția sa logică, ne duce și la concluzia echivalenței judecății de valoare pozitive cu recunoașterea existenței unui principiu estetic director, rezultat al tuturor nivelelor și aspectelor operei.

Sensurile estetice diferă după *domeniul sau ramura de artă* despre care e vorba. Vom deslușI de îndată o distincție sensibilă între domeniile care utilizează limba (literatura, teatrul, cinematograful) și celelalte (muzica, plastica), încărcătura semantică fiind în primul caz mai ușor de deslușit, deși ea este deja — cu excepția poeziei — o valență secundă, indirectă. Chiar atunci cînd vorbim de sensurile vehiculate cu ajutorul limbii, situația este dintru început diferită de cea a vorbirii comune. Literatura este astfel în antagonism cu sensul pur, ca și cu semnificația abstractă a cuvintelor din limbajul cotidian, fiind simbolică în sensul larg al cuvîntului. Desigur, situația prozei este diferită de cea a poeziei, dar nici măcar în primul caz, simpla analizare cu ajutorul metodelor structurale ale limbii folosite nu va fi suficientă, pentru că *sensul estetic nu se identifică cu cel strict semantic*. În teatru și cinematograf, caracterul complex al limbajului folosit complică și mai mult lucrurile, și ar fi mai mult decît simplist să căutăm sensul teatral doar în replici și pe cel cinematografic în dialogul redat prin inscripții. Situația poeziei, a artelor plastice și muzicii este mult mai complicată, ceea ce l-a și determinat pe un Jean-Paul Sartre să nege în mod exclusivist existența semnificațiilor și deci a posibilității angajării (sociale sau es-

Scanned with OKEN Scanner

tetice) în acest domeniu. E drept că nu se pictează şi nu se compun semnificaţii preexistente, nu se transpune un sens literar într-unul plastic sau muzical, dar nu putem nega existenţa — e drept difuză — a sensului operelor de acest fel.

Noţiunile de sens, conştientizare, înţelegere, gîndire artistică trebuie concepute în mod diferit de la o ramură sau gen la altul, în funcţie şi de materialul construcţiei. Braque spunea plastic că pictorul gîndeşte în forme şi culori, că el nu încearcă să reconstituie o anecdotă, ci să constituie un fapt pictural care nu imită natura, ci se pune la unison cu ea. Sensul aici nu va putea fi căutat deci numai în *ce* reprezintă opera, ci şi în *cum* o face, şi rolul limbajului este decisiv, întrucît, spre deosebire de limbajul discursiv, cel plastic nu se compune din elemente arbitrare (forma plastică constituie sensul, în timp ce forma grafică a semnelor e indiferentă faţă de acesta). După cum arăta Jean Louis Ferrier, dacă pictorii sînt adesea acuzaţi că „deformează", acuzaţia porneşte dintr-o unică şi aceeaşi cauză : dificultatea ochiului de a sesiza că între el şi realitate nu există caz în care societatea să nu se strecoare, antrenînd în păienjenişul ei credinţele, cunoştinţele, ideologia ei. De altfel, lucrurile nu sînt mai simple nici în cazul limbajului poetic, şi o „traducere" directă a acestuia în limbajul comun ar da naştere nu la puţine absurdităţi (să încercăm lucrul acesta nu cu poezia lui Ion Barbu, dar chiar cu a unui Topîrceanu sau Marin Sorescu, care s nt date adesea ca exemple de limbaj accesibil, transparent). Dacă însă în cazul literaturii rolul societăţii în constituirea convenţiilor ei şi primordialitatea ordinii sociale asupra celei perceptive este acceptată, în cazul altor limbaje (plastic, muzical), lucrul rămîne greu de observat.

Se vorbeşte uneori de *sensuri individuale şi sensuri colective,* ceea ce, cînd e vorba de artă, ni se pare oarecum unilateral. Cunoscuta teorie după care autorul nu face decît să se autoexprime pledează desigur pentru un sens individual, dar o asemenea individualizare — deşi este proprie artei — nu trebuie înţeleasă ca o ruptură de lume şi de înţelesurile ei. De pe o poziţie materialist istorică, un Lucien Goldmann subliniază rolul pe care îl are conştiinţa colectivă în pregătirea şi definirea sensului operei de artă, dar ar fi simplist să tragem de aici concluzia că unicatul artistic este un simplu transmiţător de sensuri general-acceptate de un grup, pătură sau clasă, fără ca personalitatea creatoare să-şi pună pecetea inimi-

Scanned with OKEN Scanner

tabilă. Acceptînd rolul creator al conştiinţei colective, influenţa spiritului epocii, a contextului, nu trebuie să pierdem nici o clipă din vedere că ele condiţionează, influenţează, motivează, dar nu determină actul artistic individual.

III. VALOARE

Sensul artistic are implicaţii axiologice, fiind legat indirect şi de concepţia generală despre lume, astfel încît analiza structurii în care el este întrupat implică ea însăşi o judecată de valoare. Viziunea structurală nu poate deci rămîne neutră, cum cred unii, întrucît simpla recunoaştere a existenţei unei structuri echivalează cu un act axiologic, cu integrarea ei într-o tablă de valori, cu situarea ei într-o anumită ierarhie. Evident, între sens sau semnificaţie, pe de o parte, şi structură, pe de alta, există o întrepătrundere, dar şi o dialectică contradicţie, cum remarcă Giles Granger, ceea ce şi permite analiza lor aparte. Este interesant de notat că straturile succesive ale unei investigaţii structurale vor descoperi relaţii noi între elemente, deci microstructuri succesive, care se completează, dar de aici nu poate fi trasă concluzia că nu există o structură globală unică a operei.

Sensul estetic nu poate fi conceput încremenit, nu numai datorită naturii sale îndeobşte polivalente şi nedeterminate, dar şi pentru că trecerea de la potenţial la activ are loc într-o lume de semnificaţii deja existente, ea însăşi variabilă, ceea ce evident că va influenţa naşterea noii semnificaţii. După cum se exprimă plastic Cristian Metz, semnificaţia este actul organizator prin care sensul e redistribuit, adică e reluat, capătă o nouă viaţă, este integrat într-o altă ierarhie de sensuri. Este introdus evident aici nu numai factorul dinamic intern, dar şi cel extern, joacă rol nu numai situarea în spaţiu, dar şi cea în timp. Analiza estetică va trebui să refacă acest proces atît asupra operei însăşi, cît şi a istoriei sale, pentru că, după cum precizează şi J. Tînianov, numai în cadrul statuat de factorii evoluţiei artistice poate fi clarificată pînă la capăt noţiunea de semnificaţie (adică, mai bine zis, numai în decursul evoluţiei ies la iveală toate semnificaţiile).

Această posibilitate de variaţie a sensului, concretizată în noi semnificaţii, este ceea ce se numeşte *polisemie, ilimitare,*

Scanned with OKEN Scanner

caracter simbolic şi ea este, după cum arătăm, însăşi condiţia viabilităţii artei. O interpretare critică este deci de la început parţială, limitată, îngustă, dar tocmai prin aceasta momentan valabilă şi putînd înfăţişa una din perspectivele operei. Totul este să nu se pretindă „definitivă", „închisă", „integrală", într-un domeniu unde avem de-a face cu un *proces deschis*. Polisemia nu va putea fi înţeleasă dacă nu introducem, aşa cum cere Paul Rocoeur, o dialectică a semnului şi întrebuinţării, a structurii şi evenimentului, avînd în vedere nu numai capacitatea cumulării sincronice, ci şi diacronice a sensurilor. Proiectarea acestei capacităţi la nivelul sistemului este cea care dă polisemia atît a elementelor, cît şi a microconstrucţiilor realizate pe baza lor.

Evident, noţiunea de semnificaţie, ca un exponent viu al sensului, diferă în funcţie de domeniu şi presupune o analiză diferenţiată. Vom evoca exemplele literaturii şi picturii, cu precizarea că punctele de vedere prezentate au valoare metodologică, dar nu exclud şi alte perspective. Asfel, Tzvetan Todorov arată că în literatură semnificaţia este plasată pe trei planuri : referenţial (ce evocă), literal (ce este) şi enunţiativ (evenimenţial). În pictură, Erwin Panovski vorbeşte despre semnificaţia primară *(de fapt* şi *expresivă)*, semnificaţia secundară sau convenţională şi semnificaţia intrinsecă sau de conţinut. Din cele trei nivele ale semnificaţiei picturale decurg atît mijloacele interpretării, cît şi principiile ei. În cazul semnificaţiei primare, va fi utilizată experienţa practică, iar ancheta se va referi la felul în care, în diferite condiţii istorice, obiecte şi evenimente au fost exprimate prin forme, realizînd astfel o istorie a stilului. În cazul semnificaţiei secundare, vor fi de folos cunoştinţele asupra surselor literare, familiaritatea cu temele şi conceptele specifice, urmărindu-se o istorie a tipurilor, a exprimării temelor şi conceptelor specifice. În sfîrşit, în cazul semnificaţiei intrinsece, pe calea unei intuiţii sintetice, se face o anchetă asupra tendinţelor esenţiale ale spiritului uman, obţinîndu-se o istorie a simptomelor culturale sau a simbolurilor în general.

Nu discutăm aici despre validitatea metodologiilor propuse mai sus, nici despre limitele lor inevitabile. Ceea ce am vrea să observăm este că ele încearcă să surprindă sensurile în mişcare prin instanţele orizontale şi nivelele verticale ale

Scanned with OKEN Scanner

semnificației, deci să cuprindă pe cît posibil clocotul lor viu. Evident, parcelarea analizei duce la un anumit schematism și uscăciune, de aceea ar fi greșit să se creadă că putem prinde opera în integritatea ei, dar fără îndoială înmulțirea perspectivelor ne apropie de o viziune mai apropiată. Intervine, fără îndoială, necesitatea selecției semnificațiilor și a ierarhizării sau ordonării lor, întrucît ele nu sînt în aceeași măsură dătătoare de seamă despre operă. Dacă sîntem de acord cu Lucien Goldmann că nu ne putem da seama de o structură semnificativă dacă nu studiem geneza ei, nu credem că de aici se poate trage concluzia că semnificativ și genetic sînt sinonime. Chiar dacă toți oamenii tind să realizeze structuri semnificative și ipoteza de bază a structuralismului genetic, după care orice comportament uman este o încercare de a da un răspuns semnificativ unei situații particulare este justă, de aici nu rezultă de loc că ei și reușesc s-o facă. *Criteriul practicii în sens larg, al practicii artistice este acela care realizează selecția dintre semnificativ și nesemnificativ, esențial și neesențial.*

Discuția asupra sensului și semnificației nu poate fi purtată în gol, în afara sistemului căruia îi aparține (François Wahl) și a contextului la care se raportează, adică a unui anumit sistem de valori și semnificații (Tzvetan Todorov). Fără îndoială, este posibilă și necesară analiza operei ca atare, și asta încerca Mihail Dragomirescu, dar înțelegerea ei completă va trebui s-o privească în lumea în care apare și își face loc. Trebuie mers însă și în sens invers. Opera este ea însăși un sistem și înțelegerea lui presupune dezvăluirea relațiilor majore din interiorul ei, adică a structurii sale. E imposibil deci să-i surprindem sensul fără a încerca un decupaj specific al cîmpului de posibilități pe care-l oferă și a opțiunii estetice pe care acesta o include.

Opțiunea estetică introduce în discuție problema valorii, întrucît alegerea implică ierarhizarea, iar aceasta din urmă nu poate fi făcută în afara unui act valorizator. De aici nu trebuie evident trasă concluzia că sensul determină automat valoarea estetică, și chiar dacă se poate spune că în genere multitudinea de sensuri este un indiciu axiologic, el nu este întotdeauna și un indiciu estetic. După cum remarca și Umberto Eco, pluralitatea semantică nu determină încă valoarea estetică și în acest sens căutarea cu orice preț a multiplicității de sensuri nu rezolvă încă nimic. Este adevărat însă, pe de altă parte, că

Scanned with OKEN Scanner

viaţa estetică este asigurată în timp tocmai de mulţimea posibilităţilor de interpretare a operei şi că bogăţia de sensuri implicate nu este străină în această viziune de valoarea operei. Acceptăm pe această linie punctul de vedere al lui Pierre Francastel după care chiar dacă valoarea unei opere se judecă după numărul de interpretări posibile, nu trebuie să uităm că fiecare dintre ele constituie o reducţie a semnificaţiei globale, deci într-un fel o sărăcire a ei. Tendinţa aşa-numitei „critici totale" este de altfel aceea de a integra cel mai mare număr de sensuri posibile prin reunirea tuturor perspectivelor, a privirilor aruncate asupra operei.

Problema valorii introduce în discuţie raportul dintre ontic şi axiologic în operă. Evident, onticul are aici alt înţeles decît cel „natural", este vorba de un obiect artificial, construit, dar în măsura în care el există socialmente funcţionarea îi asigură anumite semnificaţii obiective (de o „obiectivitate" de un tip diferit), care nu se confundă cu semnificaţiile valorizante, întrucît ele aparţin unor nivele deosebite (nivelul creaţiei şi nivelul receptării). De aici nu trebuie să se înţeleagă că valoarea ar avea caracter subiectiv şi că ea este doar „surplusul de sens pe care conştiinţa îl proiectează asupra realului", cum se exprimă Serge Doubrovski. În primul rînd, proiecţia conştiinţei are loc nu asupra realului ca atare, ci asupra operei, care nu este neutră din punct de vedere axiologic. În al doilea rînd, chiar dacă intervenţia conştiinţei adaugă ceva, acest surplus nu poate fi rodul unui simplu capriciu, ci el trebuie să pornească de la una dintre implicaţiile semantice reale prefigurate, presupuse de obiectul estetic. În orice caz, este evident că *valoarea este ea însăşi dinamică şi nu fixă, iar oscilaţiile ei nu sînt independente de mutaţiile sensului, deşi nu pot fi reduse la acestea.* Nu este locul să adîncim aici raportul valorăii cu structura operei, dar am vrea să accentuăm asupra greşelii care se face uneori prin ignorarea ei, uitîndu-se că în domeniul esteticului implicaţiile axiologice se găsesc îngropate în substanţa întregii opere, în toate articulaţiile ei.

Valoarea operei nu depinde pur şi simplu de sensul ei, deşi acesta determină dimensiunea ei axiologică fundamentală, ci ea se grefează pe o structură şi se constituie într-un raport obligatoriu al subiectului cu obiectul. Astfel — cu toată variaţia interpretărilor posibile — ele trebuie să fie permise de o structură la care se referă şi nu pot să-i depăşească limitele.

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, în măsura în care această structură nu va trece pragul sensibilității estetice a receptorilor și nu va ajunge să funcționeze socialmente, ea nu poate exista în sine. Nu se poate vorbi de valori artistice fără public decît într-un sens potențial, virtual și evident cu totul temporar, care nu interesează arta. Din cele de mai sus reiese cred caracterul complex al relației sens-valoare-structură, modul nuanțat în care trebuie ea înțeleasă, astfel încît o afirmație ca cea a lui Guido Morpurgo-Tagliabne, după care valoarea este egală cu sensul paradigmatic al operei, chiar incluzînd un punct de plecare valabil, nu poate fi absolutizată. Că este așa ne-o dovedește cu o deosebită limpezime existența *ambiguității estetice*. Calitatea sensului estetic de a fi ambigu este *aparentă* și *efectivă*, după cum accepțiile noțiunii sînt logice sau estetice.

Uneori, cum este de pildă cazul *Ionei* lui Marin Sorescu, *ambiguitatea* operei face posibile chiar *interpretări contradictorii*, ceea ce permite asociații dintre cele mai diverse, fără a anula posibilitatea artistică a nici uneia. O asemenea ambiguitate este aparentă, pentru că rămîne validă în plan estetic și anulează sensurile doar din punct de vedere logic, marcînd o anumită viziune artistică. Acceptăm însă — atunci cînd sînt verosimile artistic — răspunsuri chiar opuse logicește și trebuie s-o spunem că aceasta sporește uneori satisfacția noastră estetică și intelectuală. În cazul însinguratului Iona, care a rătăcit drumul, eșecul este de neînlăturat, iar sinuciderea lui simbolică se produce tocmai în clipa în care devine conștient că o viață întreagă a rătăcit înainte, uitînd să pună semne pentru a recunoaște locurile prin care a trecut. De fapt, drumul nu te va duce nicăieri dacă, în diversele tale popasuri, nu vei fi încercat să lași cele mai mici urme ale trecerii tale. Într-un asemenea caz, privirea înapoi, încercarea de reconstituire a itinerariului parcurs se pierde în ceață sau atunci cînd reușești să întrezărești ceva observi că tot timpul ai mers în sens invers. Una dintre cauzele înfrîngerii individuale va fi tocmai singurătatea, și o nouă încercare de a răzbi la lumină presupune înlăturarea ei. Trebuie să încercăm să înaintăm însă nu numai mobilizîndu-ne resursele interioare, oricît de bogate ar fi ele, ci aliindu-ne cu alții. Atunci cînd această perspectivă socială lipsește, înfrîngerea individuală rămîne definitivă.

O a doua interpretare posibilă sugerează, ca o cale spre renaștere, urcușul către propria personalitate, pătrunderea tot

Scanned with OKEN Scanner

mai profundă în esența eului, autocunoașterea. Iona, de fapt, nu se sinucide, ci pur și simplu, după ce a căutat fără rezultat drumul în afara sa, își croiește acum calea în interior. Dacă se ajunge sau nu la ținta dorită nu știm, dar cele două interpretări posibile ale simbolului propus pot fi considerate drept eterna alternativă a cunoașterii : dinlăuntru în afară sau invers. Soluția nu este dată odată pentru totdeauna, ci rămîne la propria noastră alegere. Probabil însă drumul trebuie parcurs în ambele sensuri.

Coerența construcției în plan estetic este cea care face ca ambiguitatea să nu se transforme în incongruență și incompatibilitate, iar spiritul să poată depăși prin artă contradicția pur logică. Întrucît în discuția de față ne interesează sensul estetic (de natură rațională și afectivă și într-o înfățișare concret senzorială), apare evident că *în ultimă instanță orice sens este ambiguu*, adică permite mai multe interpretări. Ermetismul poetic contravine de pildă regulilor simple ale logicii, dar atunci cînd structura de ansamblu rămîne perceptibilă sub raport estetic nu avem motive s-o izgonim din sfera artisticului, chiar dacă preferințele noastre ar merge spre poezie perfect inteligibilă rațional. Ambiguitatea estetică este deci inerentă oricărei opere de artă, dar ar fi simplist să se creadă că gradul de nesiguranță a sensului sau oscilațiile lui determină valoarea, în afara funcționării istorice.

IV. SINTEZA ȘI INDIVIDUALITATE

Ce asigură *funcționarea în timp* a unicatului artistic ? Evident aici intervin mulți factori, și dacă enumerăm capacitatea intrinsecă de activare a operei, idealul estetic ce-l întruchipează, tradiția, sensibilitatea estetică, sistemul de valori existent, contextul socio-cultural, rolul instituțiilor, politica dusă în domeniul artei, abia dacă am început să conturăm multipla ei condiționare. În orice caz, apare limpede că *raportul dintre sens și ambiguitate nu poate fi privit în sine, că el depinde întotdeauna de ansamblul uman în care se integrează, întrucît ele există numai pentru om și din punctul de vedere al omului.* Izolarea operei poate fi realizată doar metodologic, dar din clipa în care dorim s-o legitimăm ontologic (adică să spunem dacă e artă sau nu), să-i depistăm virtuțile gnoseologice și mai

Scanned with OKEN Scanner

ales s-o situăm într-o scară de valori (actul axiologic fiind obligatoriu), apelul la social devine definitoriu. *Sensul artistic este deci o anumită formă a sensului social de ansamblu şi nici nu poate fi înţeles fără raportare la el.*

Vorbindu-se de operă de artă sînt adesea invocate sensurile ei filozofice, etice, politice. Ba unii sînt de părere că nici nu există un sens artistic ca atare. În primul rînd, trebuie repetat faptul că *sensurile de altă natură există ca implicaţii secundare şi ele nu pot fi descoperite în sine, ci numai prin sensul artistic.* În al doilea rînd, *sensul trebuie înţeles nu ca un înveliş, ci ca o sinteză, nu ca o alăturare, ci ca o unitate de esenţă.* Argumentul cel mai solid în acest sens ni se pare a fi furnizat de însăşi istoria literaturii şi artei. Implicaţiile filozofice, etice, politice s-au dovedit în timp secunde, nu în sensul că erau mai puţin importante, ci că existau contextual, în funcţie de sistemul în care sensul artistic era integrat, în timp ce acesta din urmă, fără a rămîne neschimbat, derivă direct din carnea şi sîngele operei.

Vom încerca să argumentăm această idee cu ajutorul unuia dintre exemplele poate cele mai sugestive, tocmai pentru că la prima vedere este o pură demonstraţie logică, raţională, în care sensurile extraestetice cele mai diverse sînt însuşi materialul de construcţie. E vorba de cunoscutul roman al lui Diderot *Nepotul lui Rameau*, prezentat ca spectacol. Programul anunţat de erou încă din preambulul recitalului său trebuie să fi fost descurajant pentru un estet rafinat: „Vorbesc cu mine însumi despre politică, despre dragoste, despre arta literară, despre filozofie ; îi dau frîu liber minţii în toată desfrînarea ei, o las în voie să urmărească primul gînd, cuminte sau nebun, care-mi trece prin cap, aşa cum fac tinerii noştri dezmăţaţi care urmăresc vreo fetişcană cu aer uşuratec, cu faţa surîzătoare, cu ochii vii, cu nasul în vînt, şi o lasă apoi, ca să urmărească o alta, legîndu-se de toate şi nerămînînd cu nici una. Gîndurile sînt fetişcanele mele desfrînate." Şi iată-ne pe toţi, chiar şi pe cei mai sceptici, pornind în urmărirea acestor fetişcane frumoase, dar inaccesibile, tocmai pentru că ni se oferă total şi apoi dispar, iată-ne intrînd cu entuziasm în această sarabandă frenetică a ideilor şi uitînd cu desăvîrşire prescripţiile puriste ale adepţilor autonomiei esteticului. Devenim, prin intermediul nepotului lui Rameau, participanţi tăcuţi, dar activi la o discuţie pur politică, ne pasionăm în faţa luminii incandescente

a reflecţiilor sale filozofice, primim uimiţi părerile sale despre literatură, ne confruntăm gîndurile cu realitatea unei lumi de care ne despart două secole şi recunoaştem sensul lor estetic.

Este de-a dreptul surprinzător că spectatorul obişnuit cu piesele clasice bazate pe intrigă şi acţiune, argumentate cu momente de suspense şi lovituri de teatru, să accepte să urmărească un spectacol în care nu se întîmplă nimic, în care deşi sînt două personaje avem de-a face de fapt cu un monolog, unde deznodămîntul lipseşte, dar care cu toate acestea creează o tensiune artistică greu de egalat. Asistăm cu interes la felul în care filozofia secolului al XVIII-lea pare să-şi facă propria critică, să ia cunoştinţă de insuficienţele ei în faţa bogăţiei incoerente şi abundente a realităţii, constatîndu-şi neputinţa de-a învinge un cinic după principiile şi raţiunile ei, şi nu avem o clipă impresia că ne aflăm în faţa unui expozeu teoretic, ci trăim înfruntarea ideilor cu satisfacţiile pe care ţi le dă numai arta spectacolului. Diderot, uitînd parcă de regulile ce le stabilise în celebrul său *Paradox despre actor*, se lasă călăuzit de un simţ al descoperirii spontane, al experienţei pure născute parcă din jocul hazardului. Din acestea a reieşit nu o discuţie pedantă despre viciu şi virtute, adevăr şi minciună, naturaleţe şi convenţie, cunoaştere şi ignoranţă, ci un veritabil diamant, care-şi are locul în tezaurul artistic, chiar dacă reflexele lui sînt vizibile şi în domeniul filozofiei moralei, politicii sau ştiinţei. Nu ne aflăm de aceea doar în faţa unui breviar filozofico-artistic sau a unui panopticum în care se poate vedea o întreagă epocă, ci în faţa unei dramatice dedublări a spiritului în conştiinţa sa „cumsecade" şi conştiinţa sa „sfîşiată". Limbajul conştiinţei „sfîşiate", reprezentate de Rameau, este scînteietor pentru că adună laolaltă gînduri care pentru conştiinţa „cumsecade", reprezentate în piesă de Diderot, sînt foarte îndepărtate unele de altele, şi din această ciocnire se naşte de fapt scînteia artistică. Victoria aparţine pînă la urmă dialecticii, triumfătoare nu este una sau alta dintre semnificaţii, ci unitatea lor vie, profund reală, sensurile politice, filozofice, etice topindu-se pentru a da naştere unui sens nou — cel artistic. Nu stabilim aici în mod estetist o ierarhie, ci ne mărginim să constatăm că specificitatea estetică, atunci cînd e autentică, se înscrie în timp, depăşind sau modificîndu-şi implicaţiile de altă natură.

Scanned with OKEN Scanner

Epoca noastră, atît de bogată în transformări şi răsturnări, aduce nenumărate schimbări în tabloul de valori şi implicit în sensurile de cele mai diferite tipuri. Procesul de autonomizare şi individualizare a valorilor se adînceşte o dată cu înmulţirea tendinţelor de interrelaţie şi sinteză, iar valoarea estetică reprezintă modelul ideal al reunirii într-un tot organic a sensurilor celor mai diferite. Cunoscuta expresie a lui Tudor Vianu „arta este forma superioară a muncii omeneşti" se vede astfel confirmată, nu în sensul că stabileşte o supremaţie, dar că, legînd creaţia spirituală cea mai delicată de nevoile praxisului, constată în acelaşi timp sublimarea superioară pe care aceasta o realizează. Din tendinţele de sinteză proprii epocii, ca şi din analogiile ce se stabilesc între domenii spirituale cu totul deosebite, cum ar fi, de pildă, arta şi ştiinţa, nu trebuie să se tragă concluzia dispariţiei *autonomiei* acestora, lucru cu atît mai evident în cazul sensului artistic, a cărui trăsătură definitorie rămîne caracterul său *individual*. Dacă astăzi mai mult ca altădată tendinţele de sinteză sînt vizibile, lucrul se datoreşte şi faptului că *omogenizarea structurilor sociale nu rămîne fără efect şi asupra naturii sensurilor de cele mai diferite tipuri, determinînd caracterul lor unitar*. Arta celebrează în modul cel mai solemn această înfrăţire şi reprezintă într-un fel o compensaţie spirituală faţă de diviziunile, specializările şi diversificările pe care evoluţia modernă a formelor spiritului le impune. Aceasta pentru că, *spre deosebire de orice alt domeniu, sensul artistic este singurul care poate recompune chipul omului, tinzînd spre integralitate şi unitate*.

V. EXPRESIA

Întreaga discuţie asupra sensului nu are rost dacă nu avem în vedere în acelaşi timp expresia sa sensibilă, realitatea sa estetică afectivă. După cum ştim, *opera ne apare ca un sistem de semne organizate într-o anumită compoziţie denumită îndeobşte structură şi al cărei limbaj este descifrabil estetic în conformitate cu un cod*. Elementul prim ne apare a fi deci semnul, a cărui transcendenţă marchează — cum observa Paul Ricoeur — trecerea de la idealitatea sensului la realitatea lucrului. Evident, corespondenţa semn-sens este greu de făcut direct, pentru că sensul artistic rezultă din *modul de*

Scanned with OKEN Scanner

compunere al sistemului de semne, după cum corespondența semn-realitate este la rîndul ei *dublu ambiguă*: în primul rînd, deși e fix și unic, semnul ca atare nu corespunde cu lucrul, în al doilea rînd, alteritatea lor crește datorită interpretării multiple și mobile pe care o poate dobîndi (Pierre Francastel).

Semnul are un caracter convențional, rezultat al unei îndelungate istorii, și rostul lui, în contextul unui limbaj, este acela de a vehicula sensul. Surprinderea semnului în sine însuși, și nu ca trimitere la altceva, este de fapt mijlocul eliberării sensului, care însă există la nivelul scriiturii, și nu al referinței directe. Orice limbaj presupune o anumită restrîngere — o limitare și precizare a bogăției aluzive a semnelor convenționale utilizate pentru a nu se dispersa pînă la ininteligibilitate. Codul ca sistem de descifrare estetică este individual, în sensul că fiecare operă își are codul ei propriu, ceea ce nu exclude însă existența unor coduri mai generale aparținînd curentelor, ramurilor sau speciilor artistice.

Sub raport strict semantic, sensul presupune comunicare totală, deci trecere dintr-un cod într-altul, și în această privință are dreptate A. J. Greimas să definească sensul ca „posibilitate de transcodaj". Sub raport estetic, trecerea dintr-un cod într-altul, „traducerea" sensului implică pierderea caracterului său specific, întrucît se părăsește planul estetic pentru cel logic sau cel pictural, să spunem, pentru cel literar. De aici rezerva care trebuie avută în permanență față de interpretările „literaturizante" ale picturii sau muzicii, de aici dificultatea oricărui transcodaj. „Critica estetică", dorind să rămînă la altitudinea obiectului său, poate da ea însăși opere remarcabile, dar a presupune că ea reușește să dea un „analogon" al operei interpretate este simplist.

Termenul de cod trebuie de altfel întrebuințat cu o anumită prudență în domeniul esteticului. În primul rînd, pentru că fiind în mod precumpănitor apanajul operei individuale, el nu corespunde trăsăturilor generale ale oricărui sistem de comunicații, îngreunînd denotarea. În al doilea rînd, întrucît sensul estetic nu se lasă în întregime și mai ales univoc tranmis prin intermediul codului, deci legitimează neîncrederea noastră metodologică în el. În sfîrșit, pentru că, așa cum atrăgea atenția Tzvetan Todorov, cuvîntul cod ar putea să ne facă să credem în mitul semnificației preexistente, pe care opera nu face decît s-o comunice.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea înțelegere corespunde procedeelor simplificatoare prin care un conținut filozofic sau politic este transpus într-o „haină" artistică și înfățișat drept operă de artă. Este necesar să precizăm că sensul estetic nu există înaintea și în afara articulării și receptării sale, că el se naște chiar în acest moment, fără a se reduce însă la aspectul referențial al enunțului.

Limbajul estetic este o noțiune complexă, desemnînd, după părerea noastră, tocmai specificitatea artei. Caracterul său constativ, indirect și nontrasponibil în întregime îl deosebește de limbajul științei, care este evident denotativ, direct și nu păstrează „resturi" nonconceptualizabile. Faptul că limbajul estetic nu poate fi formalizat nu este o piedică în calea comunicării, numai că este vorba de o comunicare de un tip deosebit, în care sensul este indisolubil legat de substanța limbajului însuși, în timp ce în știință limbajul rămîne un vehicul indiferent din punct de vedere al sensurilor transmise. Termenul de limbaj ni se pare a avea o sferă mai largă decît acela de scriitură utilizat în ultima vreme, întrucît acesta din urmă este legat strict de caracterul de expresie al comunicării estetice, mai mult de organizarea ei formală. Indiferent însă de această distincție, atunci cînd analizăm limbajul, ne aflăm la nivelul elementelor care transmit sensul, și anume al *semnificanților* sau al *organizării formale*.

În cazul artei, a acorda atenție problemei elementelor prin care se semnifică, ca și organizării lor este esențial, și o asemenea cercetare nu trebuie considerată formalistă. Este de altfel firesc ca analiza concretă să se oprească asupra materiei sensibile, asupra elementelor ce pot fi surprinse direct, cu condiția de a nu uita că în carnea lor se găsesc incluse sensuri, că ele trimit la un *semnificat*, că ele vorbesc despre ceva. Atenția îndreptată asupra lui CUM trebuie împletită cu străduința de a surprinde CE anume ni se transmite prin intermediul limbajului. Semnificantul este o formă generală și generatoare de sens, el este, cum se exprimă Umberto Eco, „un cîmp de posibilități", adică sensul care trăiește latent în el se poate actualiza în nenumărate *semnificații*.

Iată-ne cu aceasta din nou la problema raportului sens-semnificație, pe care l-am evocat odată. Distincția dintre ele ne apare mai clară. Sensul este lateral în limbaj, „disimulat de simboluri interpretabile" (Adrian Marino), „semnificatul

unui sistem semnificant" (Roland Barthes), în timp ce semnificaţia este sensul activat, unit cu o formă, este unitatea semnificatului cu semnificaţia. Noţiunile sînt, cum spuneam, echivalente, dar, situîndu-se în aceeaşi perspectivă, nu se situează în acelaşi plan. Schimbările sensului sau semnificaţiei implică modificări reciproce, iar acestea se exprimă în unitatea dialectică a semnificatului cu semnificantul.

Sensurile plurivoce, adică acelea care prin natura lor trimit la semnificaţii diferite, dar nu esenţialmente contradictorii, sînt cele mai răspîndite. Structura operei este polisemică, corespunzător caracterului complex al realităţii, posibilităţii încadrării ei în contexte diferite, ca şi în sisteme diferite. Sensul virtual latent devine în aceste condiţii pasibile de interpretări plurale, care se completează, şi însumarea lor asigură viaţa operei în timp. Multilateralitatea nu înseamnă infinitate, şi în cazul sensului plurivoc nu dispar constrîngerile, limitările la un anumit cadru, ce nu poate fi depăşit fără a contrazice fundamental varianta anterioară a sensului. Nu ne este permisă o libertate totală de interpretare, şi totuşi posibilitatea noastră de mişcare nu este mică. Acestui sens plurivoc cred că i se potriveşte expresia lui Roland Barthes de „libertate supraveghiată" şi practic îi corespunde întreaga orientare denumită realism (în sens de ATITUDINE ARTISTICĂ, nu de curent artistic istoriceşte limitat şi delimitat). Varietatea sensurilor în acest caz nu este un indiciu al relativismului gusturilor, a nestatorniciei judecăţilor estetice, ci al unei largi deschideri oferite de operă.

Sensurile echivoce sînt cele care apar în mod fundamental ca opuse, contrazicîndu-se. O cercetare atentă va dovedi că nu toate echivocităţile sînt reale, ci uneori avem de-a face cu o contradicţie înşelătoare. De aceea trebuie precizat că echivocitatea nu se înscrie automat în afara artei, sau cel puţin a artei valoroase, cum se grăbesc să afirme unii chiar cu cele mai bune intenţii. Trebuie să distingem între *echivocul aparent,* pe care îl întîlnim la un Kafka sau Joyce, şi care, opunîndu-se realismului, este departe de a fi valoros, şi *echivocul efectiv,* care într-adevăr duce la incongruenţă, incompatibilitate estetică, ultraermetism.

Cum le deosebim însă ? În primul rînd, echivocul aparent se relevă prin faptul că deşi prezintă sensuri contradictorii acestea nu anulează opera, nu o fac să-şi piardă coerenţa.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi trebuie urmărit întotdeauna planul pe care are loc contradicția. O contradicție fundamentală pe planul gîndirii conceptuale (sub expresia ei filozofică, politică, etică) nu înseamnă și o contradicție pe planul construcției estetice. Aparența echivocității este un anumit mod de compoziție artistică, care atrage atenția asupra caracterului dialectic contradictoriu al realității reflectate asupra posibilității ca sensuri extreme să se poate atinge, la un moment dat, tocmai datorită distanței lor (egale, dar în sens invers), de centrul de echilibru al construcției. Echivocitatea rămîne aparentă dacă sensurile contradictorii pe care le include permite depășirea lor dialectică în procesul negației artistice. Echivocitatea devine efectivă cînd sensurile opuse se distrug, fac imposibilă relativa stabilitate a construcției artistice și prin natura lor încremenită, lipsită de maleabilitate, rămîn, irevocabil ireconciliabile.

Sarcina criticii este extrem de delicată, întrucît distincția dintre aparent și efectiv nu e ușor de făcut, semnificațiile contradictorii abundă și impresia de fundătură este adesea generatoare de nedumeriri. Dialectica recunoaște și existența situațiilor fără ieșire în dinamica de ansamblu a devenirii realului, dar cînd e vorba de construcția artistică, descompoziția, nihilismul, închiderea tuturor orizonturilor artistice nu este îngăduită.

Se poate aduce argumentul unor mișcări de avantgardă de genul dadaismului care au practicat nihilismul artistic ca o formă de protest social-estetic, ceea ce este în parte adevărat, dar ce opere produse de asemenea orientări au rezistat în istoria literaturii și artei ? Se mai poate imputa acestui punct de vedere faptul că este tributar unei viziuni tradiționale învechite, după care arta înseamnă armonie, or principiile acesteia s-au perimat. Admițînd prezența dizarmoniei alături de armonie nu înseamnă însă a admite dezarticularea, haosul total. Însăși dezarmonia trebuie să fie compusă, armonică, pentru a răspunde exigențelor elementare ale expresivității estetice.

În sfîrșit, se poate contesta ideea implicită în cele de mai sus după care orice compoziție expresivă intră în domeniul artei. Discuția nu-și are rostul aici, am vrea doar să precizăm că dacă e vorba de compoziții estetice de natură spirituală concretizantă în obiecte expresive, semnificative, nu vedem pe ce temei li se poate nega atributul de opere de artă. Esențial ni se pare ca ele să funcționeze socialmente ca atare, im-

Scanned with OKEN Scanner

punîndu-se în scara de valori a artei. Cît privește experimentele cele mai moderne, de genul compoziției prin mijloace electronice, nu vedem de ce n-am lăsa istoria să-și spună cuvîntul. E drept că le lipsește intenția unui creator (în sensul tradițional al cuvîntului !), nu le lipsește însă întotdeauna finalitatea în funcția estetică.

Un alt criteriu al clasificării sensurilor îl reprezintă *adîncimea* lor. Din acest punct de vedere, se pot distinge sensuri *explicite* și *implicite*, *superficiale* și *profunde*. Nu insistăm asupra deosebirilor dintre ele, evidente chiar la prima vedere, dar ni se pare util să semnalăm cîteva situații care pun uneori exegeții în încurcătură. Una dintre ele este contradicția existentă cîteodată între explicit și implicit sau între superficial și profund. Nu este vorba doar de caracterul îndeobște înșelător al aparențelor, ci de cazul cînd sensul explicit se opune radical celui implicit, cînd superficialul maschează o profunzime care o neagă. Este cazul, de pildă, al literaturii absurdului, în care exacerbarea contradicțiilor dintre real și aparent, profund și superficial devine procedeu curent tocmai pentru a evoca „lipsa de sens" a vieții înseși. Judecarea ei trebuie făcută pornind de la premisa dialectică după care non-sensul este și el un sens și reflectarea lui în artă este permisă atîta vreme cît încremenirea, opoziția, neschimbarea nu sînt absolutizate, ducînd la sclerozarea sensului uman însuși.

Operele apar adesea și ca rol al intuiției artistului de a-și pregăti mai bine surpriza artistică, dar sînt totodată exemple ale caracterului echivoc al sensului și pot ascunde nu numai înțelesuri adînci, ci și manifestări ale imposturii în artă.

Dificultatea în artă este adesea rodul unei asemenea echivocități, dar ea se naște și dintr-un nou limbaj, din lipsa de pregătire a receptorului de a face trecerea de la explicit la implicit și de la superficial la profund. În arta contemporană, „dificultatea" este accentuată prin propunerea de coduri noi, prin „forțarea" originalității, care duce la pierderea sistemelor sau punctelor de referință, ca și prin predilecția anumitor orientări către „incifrarea" sensului către echivocitate. Ar fi simplist să respingem în principiu asemenea manifestări, ele sînt generate în parte de tendința firească de accentuare a specificității artei în ansamblul formelor spiritului și reprezintă adesea o replică față de realismul plat și incapacitatea de a transfigura estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Dodu Bălan

UNELE PROBLEME ALE MOŞTENIRII CULTURALE

Cu fiecare clipă cu care oamenii îşi cuceresc viitorul, ei îşi recuceresc şi trecutul ; un anume trecut al lor, echivalent cu o anume moştenire, prin care îşi descoperă rădăcinile adînci ale propriei existenţe şi spiritualităţi, se definesc şi se cunosc mai exact şi îşi precizează mai bine idealurile de viaţă. Dar dacă, în general, orice moştenire, fie ea de ordin biologic, juridic etc., are un caracter obiectiv, moştenirea culturală are un caracter subiectiv, în sensul că deşi există aprioric şi independent de noi, noi sîntem aceia care decidem, noi alegem ceea ce ne trebuie, ceea ce corespunde intereselor noastre spirituale şi ideologice, firește nu la bunul plac, ci după criterii ştiinţifice.

Aşa, de pildă, pentru a ne opri la un singur exemplu, scriitorii militanţi pentru desăvîrşirea unirii poporului român, realizată la 1 decembrie 1918, şi-au descoperit strămoşii spirituali în generaţia de revoluţionari şi luptători patrioţi de la 1848. Sînt reluate în această perioadă ideile unui Bălcescu, Alecsandri, Alecu Russo, M. Kogălniceanu privitoare la explorarea trecutului nostru istoric, la folclor ca sursă de inspiraţie pentru literatura cultă, la specificul naţional al artei, la natura intimă şi la valorile expresive ale limbii române, ca argumente esenţiale în noua etapă a luptei pentru unitatea naţională a tuturor românilor. Alţi scriitori şi teoreticieni, precum unii din mişcarea sămănătoristă sau din gruparea gîndiristă, au pornit de la aceleaşi date ale paşoptismului, denatu-

Scanned with OKEN Scanner

rîndu-le însă în tradiționalism vetust, în noționalism și autohtonism exacerbat. Subiectivitatea firească în procesul de moștenire culturală poate aluneca în anumite condiții în subiectivism și confuzii grave. Și astăzi anumiți scriitori și critici adepți ai onirismului, de pildă, lasă impresia a căuta în trecutul nostru cultural numai acele opere și acei scriitori care într-un fel sau altul legitimează existența unei viziuni onirice. În astfel de cazuri, un Urmuz devine prozatorul numărul unu al perioadei interbelice. Caracterul acesta subiectiv nu trebuie să ducă, însă, sub nici o formă la subiectivism, să ne împingă în domeniul arbitrarului și al bunului plac. Moștenirea culturală nu este, desigur, un depozit de valori din care să putem scoate la răstimpuri, după cine știe ce interese, anumite bunuri, să le folosim după împrejurări și apoi să le azvîrlim, din nou, înapoi, în mucegăita magazie a istoriei. Moștenirea culturală este un dat obiectiv, pe care noi îl interpretăm subiectiv, din perspectiva unei anumite alianțe spirituale dintre prezent și trecut, în vederea clădirii viitorului. Tocmai această notă subiectivă face din procesul valorificării moștenirii culturale un act politic-ideologic. Procesul de valorificare a moștenirii literare se bazează pe criterii științifice și este incompatibil cu conjuncturalismul. Dacă orice operă de artă din trecut poartă în ea, mai mult sau mai puțin evident, trăsăturile epocii în care a fost scrisă, umbrele și luminile acesteia, contradicțiile obiective ale momentului istoric, ecouri directe sau indirecte din biografia și formația spirituală a autorului, atunci, în procesul de valorificare, de reactualizare, nu putem accepta nici o atitudine subiectivistă, dar nici una obiectivistă, care să eludeze contradicțiile, orientările false, minusurile ideologice și estetice, sau să denatureze mesajul intrinsec al operei. Moștenirea presupune mai întîi cunoașterea directă și deci redescoperirea și apoi *reactualizarea* unei opere, aducerea ei în cîmpul de interes al contemporanilor, dar nu în chip mecanic, pasiv și nici exagerat subiectiv. După redescoperirea operei, după reactualizarea ei, urmează procesul de selecție. Selecție de ordin estetic, în cadrul unui anume sistem de valori, conceput, firește, în chip istoric, ținînd seama de specificul momentului estetic, de structura intimă a imaginii artistice. Nu putem ignora însă

Scanned with OKEN Scanner

nici valorile strict culturale ale trecutului nostru spiritual, care au jucat un rol însemnat în evoluţia culturii româneşti. Dar şi în acest domeniu trebuie să opereze selecţia. Selecţie atît în ce priveşte valoarea autorului, cît şi a lucrării în sine. Istoricul literar nu e un simplu cărăuş care aduce opera din trecut în prezent, indiferent de ce conţine şi ce propagă aceasta. Dar nici nu are dreptul să folosească opera ca un simplu prilej de eseistică, menită să îndepărteze de la sensurile intrinsece ale creaţiei respective. El este obligat să interpreteze o operă, din unghiul ideologic al prezentului. Aceasta nu înseamnă, însă, a-i pretinde autorului care a scris în secolul al XVI-lea sau al XVII-lea să gîndească, să-şi reprezinte lumea, relaţiile sociale, locul omului în viaţă şi societate ca un marxist al veacului al XX-lea. Nu putem cere unui scriitor din secolul trecut, de pildă, în care ideologia dominantă era aceea a claselor exploatatoare, să interpreteze, în opera sa, lumea în spiritul ideologiei dominante din vremea şi locul nostru. Dar înţelegînd condiţiile în care a creat un scriitor sau altul, noi nu putem să acceptăm, să ne însuşim şi să promovăm limitele ideologiei lui şi cu atît mai mult laturile retrograde ale acesteia. Vorbind despre Heliade-Rădulescu, de pildă, nu putem saluta în el „labilitatea teoriilor sale politico-filologice" şi nici inexistenţa la el a criteriilor de valoare. Cercetătorului de azi a unei opere culturale din trecut i se cere să se confrunte cu ea, să o supună unei analize exigente, atît sub raportul valorii estetice, cît şi sub acela al mesajului ei ideologic. El e dator să rămînă obiectiv în faţa operei, să nu manifeste nici nihilism, nici apologetism. Firește, aici se cere o atitudine nuanţată, în funcţie de elementul care a rămas viu într-o operă sau alta, dar şi în funcţie de influenţa pe care o mai poate avea asupra cititorilor.

În acest spirit trebuie să funcţioneze o anume politică a valorificării moştenirii culturale. După ce stabilim ce valorificăm, sîntem datori să ne gîndim şi pentru cine facem acest lucru, adică la cititorii cărora ne adresăm, şi apoi în ce forme şi în ce proporţii difuzăm o anume lucrare. Una e să punem în circulaţie, pentru un număr de specialişti, un text cu mari contradicţii ideologice, uneori conţinînd poate idei eronate,

Scanned with OKEN Scanner

anacronice, dar interesant sub raportul istoriei limbii literare, al evoluției curentelor de gîndire, al unor specii sau genuri literare, și alta e să-l difuzăm pe scară largă ca un bun spiritual al acestei epoci. Aci mi se pare că trebuie să intervină marea răspundere a cercetătorilor, a redactorilor de la reviste și din edituri, a factorilor investiți cu conducerea și orientarea muncii ideologice. În momentul de față, putem spune că au dispărut așa-zisele pete albe din cîmpul moștenirii noastre culturale. Au fost studiate toate epocile principale ale istoriei literare, cu curentele și tendințele lor estetice, cu scriitorii, marcanți și cu cei mai puțin importanți, cu relațiile care au existat între literatura română și alte literaturi, cu revistele de specialitate și luptele de idei, cu tot ceea ce în ultimă instanță constituie moștenirea noastră cultural-artistică.

Dacă reeditățm acum, de pildă, tipăriturile lui Macarie : *Liturghierul* slavonesc de la Tîrgoviște (1508), *Octoihul* (1510), *Evangheliarul* (1512), ori tipăriturile diaconului Coressi : *Catehismul* (1559), *Tetraevangheliarul* (1561), *Lucru apostolesc* (1563), *Cazanie* și *Molitvenic* (1564), *Liturghierul* (1570), *Psaltirea* (1570), *Evanghelia cu tîlc sau Cazania* (1581), sau *Palia de la Orăștie* (1582), *Cazania lui Varlaam* (1643), *Noul Testament* de la Bălgrad (1648) al lui Simion Ștefan, *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei (1673), asemenea lucrări vor fi reeditate în scopuri științifice, pentru un grup restrîns de specialiști, gramaticieni, istorici ai limbii, filologi, și nu vom pierde prea mult timp cu discutarea conținutului lor religios. În astfel de texte obiectivul valorificării este limba literară, forma, și nu conținutul anacronic. Dacă, însă, vom reedita un poet valoros, dar care a suferit influențe gîndiriste, ortodoxist-neaoșiste, ocupînd un anume loc în creația de ansamblu a autorului respectiv, atunci nu vom putea trece cu vederea mesajul nociv al unor asemenea lucrări, incompatibilitatea lui cu ideologia și atmosfera spirituală a epocii noastre.

Așa cum unii autori au avut curajul să afirme în creația lor anumite concepții filozofice eronate sau de-a dreptul nocive, istoricul și criticul literar sînt datori să le discute și să le respingă printr-o argumentare științifică, riguroasă, competentă. Simpla blamare sau detestare, ca și ignorarea voită nu

Scanned with OKEN Scanner

pot rezolva o problemă atît de complexă şi mai ales complicată. În general, textele cu un conţinut anacronic nu merită să fie reeditate decît cu scopuri strict didactice. Ele circulă, însă, oricum, în ediţii mai vechi, şi uneori sînt necesare studenţilor în filologie şi filozofie. Credem că a trecut pentru totdeauna vremea în care profesorul critica asemenea lucrări fără să le fi citit vreodată, iar studentul le critica şi mai aspru fără să le fi văzut măcar. Pe un asemenea teren de trogloditism cultural există întotdeauna riscul ca anumiţi combatanţi de meserie şi de circumstanţă să se afunde în mlaştinile idealismului, acoperite adesea cu o iarbă ispititoare.

Faptul că nu avem o măsură unică, universal valabilă pentru valorificarea moştenirii culturale nu înseamnă că ar putea exista loc pentru practicarea unui subiectivism deşănţat. Dispunem de criterii ferme, la care nu putem renunţa fără a nu provoca daune culturii şi vieţii noastre spirituale. Subiectivismul şi exclusivismul, de orice nuanţă, aici sînt fatale şi profund dăunătoare pentru dezvoltarea culturii noi. Să mi se îngăduie o analogie. Să ne închipuim, de pildă, că unui inginer agronom nu-i place grîul şi porumbul şi că şi-ar permite să le stîrpească în virtutea unui gust subiectiv, pentru a pune în loc, să zicem, chiparoşi sau scaieţi. Consecinţele se pot imagina ! Tot aşa, cuiva s-ar putea să nu-i placă Eminescu, Coşbuc sau Sadoveanu şi să-şi permită, în numele libertăţii gustului personal, să-i excludă din literatura română. Subiectivismul în acest caz nu mai e o simplă problemă de gust personal, ci o chestiune de interes naţional, fiind vorba de infirmarea forţată a unor valori spirituale de o excepţională importanţă. Deci caracterul subiectiv în procesul valorificării moştenirii culturale trebuie să se racordeze stringent la nevoile obiective ale colectivităţii. Firește, jocul valorilor în cadrul oricărei culturi dispune de o anume mobilitate subiectivă şi obiectivă. Valorile spirituale nu rămîn fixate ca într-un tablou al lui Mendeleev, dar nici nu pot fi vînturate ca grîul, după bunul plac al oricărui „îndrăzneţ". În culturile temeinic aşezate, astfel de „îndrăzneţi" nu găsesc teren de a acţiona. Nu trebuie să ne temem a observa că dacă actul preluării moştenirii literare are un caracter politic, ideologic, nota aceasta

Scanned with OKEN Scanner

subiectivă nu e rezervată numai pentru marxişti. Şi alte interese estetice şi uneori chiar sociale îşi manifestă deziderateleor în procesul moştenirii literare, voind să-şi aproprie valorile, să le interpreteze din punctul lor de vedere, să exalte în chip exacerbat numai anumite laturi ale unei opere.

Unii cercetători literari se opresc în chip exclusivist doar asupra unor texte din creaţia lui Blaga, să zicem, operînd numai cu noţiunea de mit, ignorînd aspecte importante şi semnificative din lirica sau dramaturgia autorului.

E în lirica lui Blaga o splendidă cîntare a muncii, a devenirii din natură, a bucuriei de a trăi, dar cîţi cercetători se ocupă atent de asemenea aspecte ?

În interpretarea operei eminesciene, ne rezumăm cîteodată numai la postume, insistînd exagerat pe sensurile lor onirice, socotind că descoperim un alt Eminescu, cîtă vreme nu facem decît să-l denaturăm pe cel autentic.

În cazul unor scriitori moderniști, salutăm înnoirile formale, inovaţiile stilistice, noutatea atitudinii lirice, dar uităm să subliniem limitele ideologice, neîmplinirile artistice, inaccesibilitatea unor opere ale lor.

Dacă punem în circulaţie creaţia contradictorie a unui critic, poet, prozator sau dramaturg şi dacă nu-i menţionăm contradicţiile şi implicit dificultăţile ideologice, nu servim procesul de valorificare marxistă a moştenirii culturale şi lăsăm loc liber obiectivismului şi afirmării unor idei depăşite, retrograde şi nocive.

Promovînd ceea ce e valoros şi peren în poezia unui Octavian Goga, spre exemplu, sîntem datori să-i combatem excesele naţionaliste, tradiţionaliste, ideile reacţionare din unele articole publiciste. În schimb, sîntem datori să valorificăm ideile judicioase, judecăţile exigente pe care Goga le exprima asupra unor realităţi politice, sociale sau culturale. O judecată pertinentă, echilibrată, precum aceasta prin care se caracteriza literatura Transilvaniei dintr-un anume moment istoric, coincide cu adevărul obiectiv şi ne interesează oricînd :

„Un naţionalism ieftin povăţuia condeiele care se pierdeau în tirade de proslăvire a gloriei romanice, o lăudăroşie bombastică afişa zilnic figura lui Traian, poezia se aservise tuturor

Scanned with OKEN Scanner

evenimentelor zilnice pe care le comenta în accente răsunătoare ale unui fals retorism. În puzderia de nuvele din coloanele *Familiei* sau din *Amicul Familiei*, se vorbea de curtea lui Decebal, se făureau poveşti fantastice care se desfăşurau între zidurile Sarmisegetuzei, se ţeseau istorii răsărite din romantismul exagerat al vremii, ori în cel mai bun caz cîte o idilă de amor a unui preţios păstor Făt-Frumos cu te miri ce contesă unguroaică. Nimeni nu se gîndea însă să-şi coboare privirea la cei din jur, să aşeze pe hîrtie crîmpeie din sufletul mulţimii, care se agită în întuneric. Oamenii aceştia erau strașnic de presbiţi, prin ochelarii trandafirii ai vremii lor nu puteau vedea decît departe.“ Ne interesează, de asemenea, din publicistica lui Goga întreaga sa concepţie despre arta militantă, farmecul portretelor, strălucirea stilistică, dar nu putem prelua teoriile lui şovine, antidemocratice şi antimuncitoreşti.

E unanim recunoscut astăzi faptul că o operă literară are un caracter deschis, care se comunică variabil de la cititor la cititor şi de la generaţie la generaţie. Rolul istoricului literar este acela de a înlesni comunicarea cea mai potrivită a mesajului operei respective. Orice autor transmite vrînd-nevrînd, conştient sau nu, un anume mesaj. Adeseori, mesajul e mult mai complex şi mai bogat decît crede chiar autorul. Iată un exemplu elocvent. Poezia *Noi* de Octavian Goga, în care se defineşte şi se exprimă existenţa amară, istorică, socială, spirituală a unei întregi colectivităţi etnice. Poetul nu s-a gîndit că această poezie va avea o asemenea forţă generalizatoare, capabilă să vorbească despre o întreagă istorie a unei lumi întregi. Poezia a fost scrisă cu adresă exactă, fiind concepută ca o scrisoare personală adresată uneia dintre oficialităţile zilei. Deci, în ciuda intenţiilor subiective limitate ale poetului, fiind vorba de un mare talent, poezia depăşeşte cu mult intenţia subiectivă şi circumstanţa concretă, devenind o mare operă de artă, expresie a unei întregi colectivităţi etnice.

Interpretînd astăzi această poezie, fac un gest ideologic, şi pot să-mi afirm subiectivitatea mea în bine sau în rău. Dacă sînt un istoric literar hipnotizat numai de mirajul documentului, al arhivei, al informaţiei exacte, dar incomplete, aş reţine doar aspectul subiectiv legat de accidentul creării poe-

Scanned with OKEN Scanner

ziei, şi nu de biografia ei reală, obiectivă. Astfel, un respect rău înţeles pentru stricta autenticitate, verificabilă prin documente, m-ar priva de documentarea mai largă, m-ar conduce către micşorarea sferei de influenţă a poeziei, a forţei ei generalizatoare şi chiar la o concluzie falsă în ceea ce priveşte caracterul poeziei lui Goga, în ansamblul ei. Aş declara poezia *Noi* o poezie subiectivă, cîtă vreme se ştie că Goga a cultivat pînă tîrziu o lirică prin excelenţă obiectivă.

Iată pericolul documentarismului îngust, mărunt, care ne poate da senzaţia exactităţii, dar ne ia posibilitatea de a înţelege adevărul în toată complexitatea şi ampla lui desfăşurare. Din păcate, mai sînt şi astăzi unii arhivari mărunţi, care se vor istorici literari, incapabili să vadă pădurea din cauza copacilor. În numele rigorii documentaristice, ei sînt în stare să ucidă o viaţă de om şi o operă. Merită, desigur, toată stima cercetătorii care pierd luni şi ani de zile pentru a stabili un text corect, pentru a deosebi o virgulă de un punct, dar această rigoare ştiinţifică, acest cult pentru exactitate nu trebuie să împieteze asupra caracterului viu al operei, asupra mesajului ei autentic. Falsa erudiţie, factologia gratuită conduc adesea către tehnicism şi estetism desuet în unele studii de valorificare a moştenirii literare.

Repudiind interpretările sociologizante, vulgare, neştiinţifice, identificările mecaniciste, care făceau din Eminescu reprezentantul feudalităţii, care descifrau în povestirea lui Ion Creangă *Capra cu trei iezi* pe femeia de la ţară, săracă şi văduvă, cu trei copii, ucişi de un chiabur, care vedeau în Cocoşul din *Punguţa cu doi bani* a aceluiaşi Creangă pe exploatatorul hapsîn, noi nu putem să sărim în extrema cealaltă şi să cultivăm tendinţele evazioniste, estetizante, formaliste. Nu putem accepta ca scriitori care au scris o operă cu un bogat conţinut social şi cu un înalt mesaj umanist, precum Eminescu, Creangă, Rebreanu, Arghezi, Sadoveanu, Agîrbiceanu, T. Maiorescu, Lovinescu etc., să fie privaţi de nota social-umanistă a scrisului lor şi să devină simpli cobai de exerciţii formaliste şi estetizante. În felul acesta, un exclusivism se înlocuieşte cu altul, şi se ignoră, într-adevăr, brutal adevărul obiectiv. În felul acesta, în numele specificului artei şi a imaginii artistice,

Scanned with OKEN Scanner

ajungem să denaturăm opera, personalitatea creatorului, crezul său estetic. Dintr-un scriitor realist, legat prin întreaga sa existență de viața adevărată a celor mulți și obidiți, unii critici și istorici literari fac uneori un formalist, un estet, un artist cu preocupări ultrametafizice. Istoria și critica literară marxist-leninistă au datoria de a respecta specificul fiecărui scriitor, de a evidenția ceea ce este valoros în creația lui, de a promova ideile sale care au coincis cu mersul înainte al societății, cu ideile avansate ale epocii și de a respinge ideile anacronice, orientate exclusiv spre trecut.

Firește, procesul de valorificare a moștenirii culturale are un caracter dialectic și se găsește într-o permanentă devenire istorică.

Practic el nu se încheie și nu s-ar putea încheia în mod obiectiv niciodată. Permanent apar noi documente, noi date despre diversele orientări estetice și momente culturale, despre structura spirituală a diferitelor epoci ale istoriei, care ne prilejuiesc interpretări inedite. Pe de altă parte, opera de artă are ea însăși un caracter deschis, comunicîndu-se cu potențe noi generațiilor succesive de cititori, care dispun, pe măsura evoluției culturii și civilizației, de un fond aperceptiv din ce în ce mai bogat. Desigur, nu e vorba de o proiecție subiectivă a unor adevăruri care ar fi în noi. Se știe că însușirile lucrurilor determină mai întîi aprecierea pe care noi le-o dăm, dar fondul aperceptiv al omului își spune și el cuvîntul în această apreciere. Într-un fel au înțeles, de pildă, contemporanii lui Eminescu farmecul strofelor din *Luceafărul* care descriu zborul lui Hyperion prin spațiile intersiderale, și cu totul altfel le apreciază un cititor din zilele noastre, care a văzut la televizor zborurile cosmice și a citit impresiile din hăurile cosmice ale cosmonauților.

Geniul eminescian, bogata lui fantezie, capacitatea lui uimitoare de intuiție ne apar, indiscutabil, astăzi în ipostaze cu totul noi și surprinzătoare. Și, de asemenea, într-o altă perspectivă ne apare funcția de cunoaștere și de anticipație a bătrînelor basme, în care întîlnim covorul zburător, tăierea unui organ al corpului omenesc și lipirea lui la loc cu ajutorul miraculoasei ape vii, transplantarea unor organe etc, etc., acum, cînd s-a realizat zborul cosmic și transplantarea chirurgicală a inimii.

Scanned with OKEN Scanner

Vreau să spun prin aceste exemple că fondul aperceptiv al subiectului care realizează actul de valorificare a moștenirii culturale joacă și el un rol însemnat, care se reflectă indiscutabil în exprimarea judecății de valoare. Dar fondul acesta aperceptiv trebuie orientat și educat în spiritul filozofiei marxist-leniniste pentru a putea avea într-adevăr o funcție decisivă în judecarea și valorificarea bunurilor spirituale din trecutul culturii naționale sau universale.

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Martin

CREAȚIA LITERARĂ ȘI PROBLEME ALE EDITĂRII

Apariţiile editoriale din ultima vreme, ca şi interesul major acordat, în presa de specialitate, fenomenului literar revolut adaugă, în raport cu deceniul precedent, atît o lărgire considerabilă a sferei de valorificare, cît şi o incontestabilă perfecţionare a mijloacelor de investigaţie, în sensul modernizării acestora. Atenţia de care se bucură momente importante ale istoriei noastre literare sau figurile reprezentative ale poeziei. prozei şi criticii interbelice sau mai vechi, retipăririle întreprinse, studiile publicate arată că, practic, cititorul are posibilitatea să intre în contact cu probleme de prim ordin ale dezvoltării culturii, să-şi facă o imagine reper, în genere judicioasă, asupra trecutului şi a ideii de permanenţă, să cunoască specificitatea altitudinilor reale, dominante şi locul ocupat de ele pe harta spiritualităţii româneşti şi universale. Efectiv, într-un atare context, petele albe (de care se vorbea cîndva) s-au împuţinat sensibil. Mai mult. În cadrul procesului de evaluare a tuturor formelor de relief, nu au fost neglijate nici înălţimile mai puţin proeminente, o serie de scrieri, cu rol de ferment, fiind repuse în circulaţie, potrivit funcţiunii avute în dinamica epocii. La efortul de aprofundare a tezaurului naţional, inclusiv al celui folcloric, de relevare a laturilor multiple ce-l definesc din unghi estetic, iau parte astăzi interpreţi avizaţi, aparţinînd tuturor generaţiilor şi tuturor formulelor metodologice. De unde, inevitabil, puncte de vedere deosebite, uneori schimburi fertile de opinii, atitudini critice menite a suscita reacţia constructivă a cititorilor. Contribuţia noilor pro-

Scanned with OKEN Scanner

moții de cercetători e, prin prospețimea și seriozitatea ei, nu o singură dată elocventă. Fără doar și poate, anii din urmă înregistrează multilateral ieșirea din schematism, din sociologism, din aplicarea mecanicistă la opera artistică a unor postulate cu valabilitate în alte zone ale activității umane, decît acelea propriu-zise estetice.

Categoric, ideea marxistă a independenței relative pe care o au diferitele forme ale artei, ideea specificității acestora au triumfat. Așa cum, tentativa de a asimila dialecticii noastre încercările moderne de explicare a complexității actului creator trebuie, la rîndu-i, subliniată ca fapt cu totul pozitiv. Ca și adoptarea, nu lipsită de însemnătate principială, a unor concepte cu încărcătură vizînd rostul însuși al literaturii : comunicare, semnificație, sens, mesaj. Concepte probînd adevărul că esteticul are implicații multiple, de la caz la caz filosofice, etice, sociale, politice etc. Că valabilitatea și durabilitatea — condiții cardinale ale literaturii autentice — depind și de gradul de receptivitate și de umanism al acesteia. De măsura, adică, în care opera de artă transmite atitudini umane, nu numai credibile, ci și (prin universalitatea lor) răscolitoare, vitale, cu adînc ecou în sufletul cititorilor. Atitudini care angajează prelungit, pe lungimi de undă diferențiate, și emițătorul și receptorul. În parametrii ideii de uman, de patriotic, de național și de internațional, de gest trăit, grăitor și necesar. Ultimii ani au înregistrat, de asemenea, și în domeniul istoriei literare, ca și în celelalte genuri, accentuarea efortului de personalizare a viziunii și de nuanțare substanțială a interpretării. Fie prin subiectivarea acesteia, fie printr-o mai riguroasă și mai profitabilă supunere la obiect. Vizînd, în ambele variante, găsirea sau preconizarea unor noi căi de acces la definirea operei și a structurii ei, la receptarea imaginii spirituale a celui ce a creat-o. Folosirea mai legată a informației biografice, neocolirea sugestiilor oferite de critica genetică, încercarea de a plasa fenomenul sau atitudinile evocate pe coordonatele literaturii comparate, urmărirea destinului liric, epic sau dramatic prin apelarea la dinamica lui interioară, editarea unor volume de corespondență, tentativa de a cuprinde (în sinteze) momente, epoci sau direcții sînt semne pregnante ale progresului realizat. Ca și abordarea, de la caz la caz, în funcție nu o dată de formația exegetului, a monografiei de proporții, a eseului, a cercetării biografice, a micromonografiei, a analizei

Scanned with OKEN Scanner

de text, a panoramei, a arhivisticii, a tabelelor cronologice, a perspectivei lansoniene sau structuraliste, lovinesciene sau călinesciene, în spiritul viziunii lui N. Iorga sau al celui cultivat de Tudor Vianu, Dumitru Caracostea sau D. Popovici. Tendințe întreținute și prin retipărirea multor opere fundamentale (de importanță inclusiv metodologică) ale istoricilor literari interbelici, și prin actul de prezență activă a unora și în deceniile postbelice, și prin traducerea în românește (sau prin comentarea lor în presă și în prelegerile universitare) a unor tratate de larg răsunet internațional, stimulative prin originalitatea punctelor de vedere propuse audienței. Aria de referință (teoretică și practică) a istoricului literar român, la curent astăzi cu noutățile de pe diferite meridiane, a devenit, în atari condiții, extrem de largă. Înlesnind, potrivit temperamentului și lecturilor, în fiecare situație, și o mai adecvată opțiune. De la Aristotel la (să zicem) „noua critică franceză", de la unghiul istoric sau psihologic, la cel filologic sau strict stilistic, de la supralicitarea probei documentare la aceea a percepției impresioniste, de la consemnarea scientistă la scriitura vrînd să „recreeze" opera prin metafora critică, de la conservarea interesului principal acordat tematologiei și motivelor obsesive la cultul expresiei, de la înțelegerea istoriei literare ca o succesiune de fapte, curente, idealuri explicite sau, dimpotrivă, ca o serie de moduri de reprezentare inefabilă, topite în ideea de durată și de permanență anistorică, toate stau la îndemîna comentatorilor actuali ai fenomenelor revolute. Cei mai mulți neuitînd că își însușesc optici anterioare sau contemporane de pe platforma esteticii marxiste. Cu discernămînt, adică. În măsura în care ele ajută efectiv la luminarea (nu la falsificarea) adevărurilor, la sublinierea lor, la integrarea acestora într-un adevăr global, progresiv mai complex.

Nu s-ar putea susține însă că, în această ambianță de neobișnuită eflorescență, marcată printr-o mare varietate stilistică, de formule și tipuri de sensibilitate critică (împrejurare de care Editura Minerva ține seama în proiectele sale), dezbaterile ar fi totdeauna pilduitoare, iar materia răscolită, realmente interesantă. Nu mă gîndesc, evident, la foarte utilele și lăudabilele intervenții de ordin specios, sporind cu o știre inedită informațiile biobibliografice, limpezind situații pînă acum neclare sau corectînd greșeli perpetuate din generații în generații. Ci la acele lucrări care au intenția de a realiza

sinteze monografice. Priviri de ansamblu. Prezentînd problema (problemele) la nivelul conexiunilor existente sau potențiale. Nutrind ambiția de a schimba impresii mai vechi sau mai recente despre cutare scriitor și despre cutare moment. Printr-o reevaluare a termenilor ecuației sau prin formularea unei alte ecuații. Stipulînd o nouă legislație axiologică. Cu caracter mai specific. Scoțînd uneori opera de sub poverile epocii, proiectînd-o direct în universal și etern, configurînd biografii ideale, prin excluderea accidentelor neconvenabile și, nu o dată, prin ruperea raporturilor dialectice dintre creator și avatarurile lui extraartistice. Uitînd că aceste avataruri, obiectiv vorbind, explică opera și adesea o orientează.

Cîndva, cu sau fără rost, se insista asupra așa-numitelor „limite", cenzurîndu-se ceea ce, prin forța împrejurărilor, nu era de cenzurat în activitatea sau ideologia, inclusiv estetică, a unor autori de altădată. Limita ajungînd, prin subliniere, mai caracteristică decît conduita generală și, mai ales, decît aportul scriitorului în cauză la progresul culturii și literaturii române. Absolutizîndu-se (ca să dau un exemplu) rolul politic (conciliant), deosebit de al lui Bălcescu, avut de Ion Heliade Rădulescu în timpul revoluției de la 1848, se trecea cu vederea faptul esențial că acesta din urmă, așa cum se spunea odinioară, a fost „părintele literaturii române", că sub îndrumarea lui s-au format poeții, prozatorii și militanții munteni ai epocii, că linia lui culturală (diversitate de expresie, deschidere spre marile literaturi europene) a cunoscut, ulterior, fertile reluări. În schimb, valorificîndu-se, prin opoziție, atitudinea radicalistă, democrată și demofilă a emulului său Nicolae Bălcescu, personalitate fascinantă, temperament ardent, suflet de apostol, se ascundea natura mesianismului său cu inflexiuni idealiste și unele dintre obiectivele politice ale gesturilor sale polemice. Tratament preferențial, prin urmare. Eludînd, în ambele cazuri, adevărul în complexitatea acestuia. Complexitate și a epocii. Și a structurilor. Dialogul cu trecutul se întemeia pe fals și avea ca rezultat, în ce-l privește pe Heliade, denigrarea, iar în ce-l privește pe Bălcescu, idealizarea. Demon și Înger. În pofida documentelor. Adaptînd istoria. Asezonînd-o voluntarist la nevoile greșit înțelese ale actualității. Asezonare și în condițiile în care (tot pe atunci) realismul era un concept legat exclusiv de aplicarea „teoriei reflectării", iar o frază a lui Engels, referitoare la tip și situații, era invocată ca argument

decisiv, la scara valorii, afirmîndu-se direct sau indirect o estetică a exclusivismului. De unde strădania de a sesiza trăsături realist critice, spre a-i recupera, la scriitorii guvernați de alte disponibilități, condamnarea romantismului (ca fază de hipertrofie a eului, de subiectivism), acceptarea doar a gestului social și patriotic, demascarea simbolismului (ca mișcare evazionistă, decadentă) și a naturalismului (ca manifestare a incapacității de selecție a esențialului și ca abdicare în fața fiziologicului), abhorarea sămănătorismului (ca direcție exclusiv națională, patriarhalistă și idilică), a psihologismului (ca sondare a unor stări particulare, nesemnificative), a intimismului (ca izolare a unor trăiri prea personale), a avangardismului (ca formă doar a cosmopolitismului) etc. De unde, prin contrast, supravalorificarea nu numai a intențiilor principiale (juste și premonitorii, fără îndoială) schițate ofensiv în *Contemporanul* (seria Gherea) și în *Bluze albastre*, ci și a poemelor și schițelor inserate aici. Chiar dacă, puși azi la proba rezistenței, exponenții uneia sau alteia din orientările amintite se clasează pe locuri cu totul diferite decît cele atribuite de comentatorii de acum douăzeci de ani.

Ideii de „limită" i se asocia, în asemenea împrejurări, cea de valoare. Confuzia era aproape totală. Supuși conjuncturii, unii comentatori (de formație îndeosebi publicistică) se opinteau (în ciuda evidențelor), apăsînd pe mesajele explicit progresiste și pe datele biografice de excepție, să-i impună atenției publice ca scriitori de *prim rang* pe D. Th. Neculuță și pe A. Toma. Poeți respectabili. Cu un explicabil ecou social. Aduși în mod firesc în circuit, într-o perioadă prin excelență revoluționară, dar supraapreciați, în chip nefiresc, ca valoare strict estetică. Atîta vreme cît întîiul e epigon al lui Eminescu și Coșbuc, preluînd motive și modalități specifice acestora ; iar celălalt, deși premiat, prin 1926, de Academia Română, era departe de a se putea compara cu protagoniștii poeziei contemporane. Scurgîndu-se de atunci două decenii, ierarhiile s-au modificat. Ideea de „limită" a fost abandonată, au fost retipăriți și repuși la locul lor nu numai Rebreanu, ci și Hortensia Papadat-Bengescu, nu numai Arghezi și Bacovia, ci și Blaga, Pillat, Ion Barbu, nu numai Gherea, Ralea sau Ibrăileanu, ci și Maiorescu, Lovinescu, Pompiliu Constantinescu. S-au făcut ascultate nu numai opiniile lui Vianu, Călinescu, Perpessicius și ale criticii cu debut postbelic, ci și ale

Scanned with OKEN Scanner

lui Vl. Streinu, Șerban Cioculescu, Ov. Papadima, Liviu Rusu. Autorități incontestabile. Spirite originale.

Ideea de „limită" era, în fapt, expresia unei erori de aplicare a conceptului de „critică". Prin utilizarea sofisticului „ignoratio elenchi", amestecarea planurilor de interpretare, stabilirea unor raporturi forțate între feluritele forme ale activității umane, utopia unor conduite ideale, reducția la „realism", iar a acestuia la „social" etc. Dar, mai ales, prin neglijarea criteriului marxist al istoricității și al independenței relative a artei. Din fericire, alături de „proletcultism" (al cărui complement este), ideea de „limită" a intrat în inventarul trecutului. Ca și aceea (teoretic măcar) de exclusivism estetic.

Problema e dacă, operîndu-se cu alt material literar decît cel în vogă acum două decenii, nu persistă, totuși, în condițiile unei largi libertăți de expresie personală gesturi similare acelora pe care azi le condamnăm ? Dacă nu cumva, uneori, din motive foarte diferite, anume manifestări se conservă ca niște păcate veniale ale actului de revalorificare ? Mă întreb : renunțarea la conceptul de „limită" nu însemnează, ici-colo, renunțarea la conceptul de *adevăr* ? Prețuirea legitimă a valorii estetice, sublinierea ei, atenția dată dinamicii interioare, specificului, nu conduce la retușarea definițiilor, prin raportarea la ideal a ceea ce reprezintă realul ? Nu se preferă, oare, Corneille lui Racine, adică formula lui „ceea ce am vrea să fie", formulei lui „ceea ce este" ? Răspunsurile nu sînt întotdeauna încurajatoare. De vreme ce adesea parțialitatea are prioritate în fața imparțialității, simplificarea, prin izolarea unor dimensiuni, e preferată receptării complexe, încadrarea în epocă e evitată, ca și relația dialectică dintre diversele ipostaze (sociale, politice, intelectuale) ale biografiei și intențiile estetice. Cazurile care ar putea fi invocate sînt și numeroase și tipice. De fiecare dată escamotîndu-se fapte care explică, în ultimă instanță, actul creator, semnificația, cauza și mesajul lui. Ca și cum operele s-ar naște din spuma mării. Ca și cum valorile autentice ale literaturii noastre ar fi trăit în ipotetice turnuri de ivoriu. Ca și cum, într-o situație sau alta, n-ar fi intervenit iluzii sociale, ori politice, ori ideologice, cu răsunet firesc în scrierile beletristice. Ca și cum drumul unei personalități ar fi neapărat rectiliniu. Paradoxal, unii interpreți nu țin seamă de factorul „eroare". Nici de cel numit „experiment". Nici de anume determinări (sau condiționări) istorice, psihologice,

Scanned with OKEN Scanner

temperamentale, economice, de formaţie, de împrejurări biografice etc. Factori care nu micşorează, demitizînd, importanţa cutărui scriitor. Dar se numără cu valoare de „circumstanţă" definitorie în conturarea portretului său *adevărat* şi în înţelegerea nemistificată a operei lui. Cunoscătorii ştiu că Arghezi, de pildă, nu a fost străin nici de clipe cu finalitate fideistă sau cu ideal monarhist, nici de anume „inadaptări" iniţiale la politica postbelică. Aşa cum ştiu că detenţiunea suferită la Văcăreşti, după primul război mondial, se datoreşte acuzaţiei de colaboraţionism cu ocupanţii germani, că peste douăzeci de ani se va manifesta, spre lauda sa, ca antilegionar şi antifascist, că, mai tîrziu, va celebra, în poeme, „secera şi ciocanul". Că Sadoveanu a fost, între cele două războaie, preşedinte al senatului şi mare maestru în loja francmasonică. Sau că Lucian Blaga e creatorul unui sistem filosofic iraţionalist. Că A. Toma a tradus versurile Carmen Sylvei. Că Cezar Petrescu a sprijinit nu numai Frontul Renaşterii Naţionale a lui Carol II, ci la un moment, încolţit fiind, vedea soluţii de dreapta în rezolvarea crizei politice. Oricît ar fi de extraestetice şi uneori de incomode, amănuntele acestea, ţinînd de adevărul documentar, explică nu numai evoluţii sinuoase, contradicţii, ci şi oscilaţii, reacţii sau orientări cu ecou în mesajul unor scrieri. Reluînd exemplele, e greu de analizat nu numai psalmii sau un volum satiric ca *Icoane de lemn,* ci şi structura lexicală a poeziei argheziene, fără referire la experienţa monahală. E greu de presupus că baudelairienele *Flori de mucigai* sau suita de portrete din *Poarta neagră* ar fi luat viaţă dacă acelaşi Arghezi n-ar fi cunoscut pe viu realităţile închisorii, că neaderenţa la dictatura legionară, transfigurată în *Flautul descîntat,* n-ar fi înrîurită şi de filocarlism, că soarta lui postbelică n-a depins şi de situaţii dogmatice şi subiectiviste, menite a propune alţi idoli, că evoluţia lui ulterioară, prosocialistă, n-a fost condiţionată şi de recunoaşterea publică a valorii sale naţionale. Faptul că Sadoveanu a fost francmason (cum au fost, de altminteri, la vremea lor, şi mulţi revoluţionari paşoptişti munteni) s-ar părea că nu are nici o însemnătate. Şi, totuşi, un roman cum e *Creanga de aur* devine lizibil, în subtext, abia cunoscînd rădăcinile şi intenţiile lui ideologice. Abia familiarizaţi cu regimul de viaţă al lui Ion Pillat, cu faptul că, spre deosebire de alţi confraţi, el n-a ştiut, ca subiect, ce e suferinţa materială, că înrudirea cu

Scanned with OKEN Scanner

Brătienii i-a facilitat contemplarea peisajului, încărcat de amintiri, de la Florica, ajungem să înțelegem viziunea sa apolinică. Numai în contextul unei epoci în care Academia Română era patronată de regele Carol I și avea nevoie de subvenții vom aprecia just, fără prejudecăți, gestul *aparent* de convertit al antidinasticului Hasdeu, care dedică o operă ca *Etymologicum Magnum Romaniae*, suveranului țării. Așa cum, numai plasîndu-ne în epocă și ținînd cont de unele calcule politice, ne vom dumiri de ce autorul *Scrisorii pierdute* își încheia teribilul său pamflet *1907. Din primăvară pînă în toamnă* cu speranța că singura forță în stare a rezolva conflictul e monarhia. Cît privește Blaga, relația subterană dintre literatura și filosofia sa nu poate fi pusă sub semnul întrebării. Și nici eludată. Fără raportare la sistemul gnoseologic, axiologic sau cultural, ignorînd deci datele intelectuale ale orientării, scopurile ei programatice, contradicțiile și complexitatea viziunii, riscăm (cum riscă unii) să ne reprezentăm fals proporțiile și semnificațiile estetice ale ideii de mister, ca și ale aceleia de timp și spațiu, specificul panteismului blagian, sensul unor metafore-laitmotiv ca „lumina", „dor", „trepte", „pași", a coborîrii în mit sau a zborului în transcendent. Fără amintitul moment al lui Cezar Petrescu, un roman (continuare a *Întunecării*) ca *Ochii strigoiului* nu-și validează desfășurarea polemică în sens finalmente retrograd. Dînd atari exemple (și nu sînt singurele care pot fi invocate), nu militez, desigur, pentru întoarcerea la „limite" sau pentru desfrumusețarea imaginii unor scriitori fundamentali, ci pentru o cercetare bazată pe interpretarea *adevărului în integralitatea lui*. În condiții biografice și de orientare care, accentuîndu-le universalitatea și eternitatea, le circumscriu și granița istorică, adică tributul plătit fatal contingentului, fenomenalului, stadiului atins de gîndire și de civilizație, opțiunilor politice, filosofice și etice, timbrului temperamental, iluziilor și influențelor suferite. Aflînd că Balzac a fost legitimist sau că, într-un moment de efervescență revoluționară, Tolstoi a propovăduit nonviolența, cititorul matur, despovărat de canoane și de rigidități, la curent cu istoria și cu actualitatea, însetat de cunoaștere totală și capabil de detașare înțelegătoare, își va creiona o icoană umană în conformitate cu cea realmente vie.

Escamotarea relațiilor uneori antinomice, alteori concordante dintre scriitor și epocă sau dintre viziunea lui estetică

Scanned with OKEN Scanner

și atitudinea filosofică ori politică, duce inevitabil la încălcarea adevărului obiectiv. Nu slujește nimănui, în înțelegerea poeziei lui Ion Barbu, încercarea de a-l absolvi de idealism și de alexandrinism, prin descoperirea universului matematic. Atîta vreme cît cele două lumi — platonician-eleată și geometric-algebrică — sînt, pentru el, realități complementare sau chiar identice. Ignorarea raportului dintre politic și estetic, a rațiunii unor gesturi ca acela al lui Lovinescu și al Cercului literar din Sibiu ne-ar putea duce (spre a da pilde și de altă natură) la o falsă interpretare, estetizantă, a unor atitudini care au avut, în realitate, bine precizate țeluri politice progresiste.

În toate cazurile citate (și ele nu sînt, precum știm, singulare), corelația dintre diversele ipostaze și fațete ale unor personalități, concretizînd fie structuri armonice, fie structuri contradictorii, este incontestabilă. Sacrificînd vreunul din termeni, mai exact spus, considerîndu-l neglijabil, deci neesențial, se sacrifică, la drept vorbind, adevărul însuși. Situație în care se aflau, pe vremuri, așa-numitele studii sociologist-vulgare. Situație în care se află azi adepții formalismului tehnicist, sau ai autonomiei totale a artei. Ambele situații-limită, în sens extremist. Ignorînd și una și alta complexitatea fenomenului literar și, în speță, a actului creator.

Problemele propuse spre meditație vizează direct activitatea istoricilor literari. Indiferent de modul manifestării acestora. Așadar, și presa de specialitate și eforturile editoriale. Teoretic cel puțin, ele par a fi, probabil, limpezi. Practic însă (cum s-a putut deduce, bănuiesc, și din cele arătate anterior), ele rămîn de o stringentă și permanentă actualitate, interesîndu-ne în chip vital. Ca realitate intrinsecă de care trebuie să ținem seama, spre a nu rătăci, în acțiunea de reconsiderare și valorificare a trecutului. Ceea ce presupune — pe lîngă existența unui sistem de referință multilateral, privind situația literaturii naționale și universale, a relațiilor sociale și politice, a nivelului atins de gîndirea filosofică, a tendințelor ce se încrucișează în epocă — și o solidă pregătire ideologică, apță a proiecta asupra fenomenului evocat perspectiva cea mai justă, și a stabili, în funcție de actualitate, raportul cel mai adecvat dintre dialectica trecutului și aceea a prezentului. Ceea ce subînțelege suplețe, elasticitate, mobilitate. Dar mai ales principialitate, fermitate, exigență, discernămînt critic, orientare politică.

Scanned with OKEN Scanner

Editorul a avut întotdeauna un rol cultural dintre cele mai remarcabile. Rol formativ-educativ şi rol instructiv-informaţional. Prin tipăriturile sale, el influenţează nu numai gustul public, ci şi modul de reprezentare şi de înţelegere a naturii şi a societăţii. Influenţă ce poate fi (nu spun vreo noutate !) pozitivă sau negativă. Motiv pentru care sîntem recunoscători unor înaintaşi ca Socec, Carol Müller, Vasile Pârvan, Al. Rosetti sau Nicolae Cartojan, dar judecăm sever, fără drept de apel, pe cei tentaţi să exploateze exclusiv apetitul instinctual al unor anume categorii de cititori fixaţi la scara mediocrităţii intelectuale. Şi predecesorii noştri făceau (din motive, de la caz la caz, nobile sau comercialiste) politică. În condiţiile epocii lor. Politică facem şi noi. În condiţiile socialismului. Eliberaţi, deci, de servituţile capitaliste. Liberi să promovăm cu adevărat operele autentice. Mai mult. Obligaţi, prin conştiinţă, să le punem la îndemîna maselor însetate de cultură şi încrezătoare în onestitatea noastră. De partizani ai adevărului integral. De interpreţi avizaţi şi deschişi ai mişcărilor şi operelor literare mai vechi sau mai recente. De selecţioneri ai valorilor, *sub specie aeternitatis*. Sub semnul programatic al Frumosului, în infinita lui diversitate.

Nu s-ar putea susţine că atari principii au fost întotdeauna respectate. Că bibliotecile iubitorilor de literatură au fost sau sînt de fiecare dată împodobite cu textele cele mai bine alese, că editurile n-ar fi contribuit sau nu mai contribuie, paralel cu repunerea în circulaţie a unor nume de prestigiu, şi la configurarea unui nou tip de confuzie a valorilor decît cel existent acum două decenii. Situaţiei de atunci, anii din urmă îi opun una în care poeţii şi prozatorii de a doua sau de a cincea mînă sînt publicaţi în retrospective aproape complete, deşi orice cunoscător al situaţiei literaturii noastre interbelice ştie că, în realitate, locul ocupat de ei, în panteonul virtual, e minor.

Fenomenul se datoreşte unor multiple concesii. Determinate atît de mitizarea epocii interbelice, ca moment de vîrf al expresiei estetice, cît şi de tocirea (sau, uneori, chiar absenţa) simţului critic. Aproape orice autor care a debutat între cele două războaie găseşte audienţă deplină. Numai pentru că, din punct de vedere cronologic, aparţine epocii lui Arghezi şi Blaga, Sadoveanu şi Rebreanu. Chiar dacă, în fapt, a fost un simplu versificator pe teme etern lirice. Nu e greu de observat că se repetă (cu un alt material) eroarea anterioară de a „clasiciza",

Scanned with OKEN Scanner

prin reeditare, autori cu totul nereprezentativi. Nu o dată concesia e întreţinută de un cu totul contraindicat sentiment umanitaristo-filantropic. Care, explicabil poate uneori, a favorizat, în schimb, o anume inflaţie. Încît, lăsat să se desfăşoare în voie, ar fi dus, în cîţiva ani, la retipărirea probabil a tot ce s-a comis, în etapa interbelică, sub raport beletristic. Am greşi însă dacă politica aceasta am considera-o aplicată doar unui anume moment revalorificabil. Prin contagiune, ideea de „clasic" şi de „clasicitate" a cuprins, nediferenţiat, şi manifestări aparţinînd veacului trecut. O colecţie prestigioasă, dedicată valorilor exemplare, cum e „Scriitori români", a înseriat, alături de clasicii veritabili, fundamentali şi pilduitori, studiaţi ca atare, şi nume fără rezonanţă. De unde legitima nedumerire şi nemulţumire a cititorilor. Criteriul esenţial calitativ a fost aici abandonat în favoarea celui limitat filologic. Prezenţa lui Samson Bodnărescu în „Scriitori români" se justifică, la urma urmei, doar prin împrejurarea că ediţia e alcătuită potrivit tuturor normelor textologice care prezidează un asemenea tip de colecţie. Şi nu prin importanţa operei sale. În toate aceste cazuri, efectul a fost şi mai continuă să fie sporirea sentimentului de confuzie. Sentiment întreţinut, trebuie spus, şi de numeroase prefeţe. Şi de unele intervenţii publicate în presă. Cuvinte înainte şi studii introductive, articole de complezenţă, adică de serviciu, semnate de personalităţi generoase sau de tineri inexperimentaţi, au înlesnit, şi ele, atît inflaţia, cît şi nedumeririle. Favorizînd, potrivit principiului porţilor larg deschise, şirul reeditărilor nejustificate. Bătrîneţea, tăcerea postbelică, frecventarea predilectă a literaturii neangajate au ajuns a fi, ciudat, condiţii ale clasicităţii. Ale unei clasicităţi evident *sui generis*. Fără vreun reazăm estetic. În pofida străduaniilor eroice (vrednice de o cauză mai bună) depuse de prefaţatori, care, ajunşi, la o adică, în postura de a elabora o istorie a literaturii române, nu le-ar consacra, probabil, nici măcar o frază. E vorba, aici, firește, şi de o chestiune de etică profesională. Cu atît mai acută, cu cît semnatarii „avant-propos"-urilor sînt adesea nume de prestigiu, cu stagiu îndelungat, cu gust neîndoielnic, înzestrate cu discernămînt demonstrat nu o singură dată în trecut. Dar care, astăzi, plictisite (sînt sigur !) de insistenţele diverşilor veleitari, cedează samaritean în faţa acestora, descoperindu-le virtuale merite. Să ne mai mirăm că nu ştiu care versuitor sau povestaş, autor al unor

Scanned with OKEN Scanner

volume scoase acum 30—50 de ani în cine ştie ce tipariţă provincială sau moştenitorii lui bat stăruitor la porţile „Minervei" cerînd „opere complete" ?

Unor atari concesii (ducînd la sporirea nejustificată a titlurilor trimise în librării, ca valori recuperate), li se adaugă nu o dată concesii de altă natură. Depistabile în comentariile ce însoţesc texte aparţinînd unor scriitori realmente relevabili. Sau în prezentări (apărute în presă) voind să semnaleze importanţa şi originalitatea acestora. Dar care, prin modul de a fi concepute, nu prea ajută la configurarea unei impresii la nivelul celei intenţionale. Comentariul critic presupune dialog pe planuri diverse, asocieri şi disocieri, disjuncţii, chiar replică, evitarea tonului apologetic, ca şi al celui negativist, obiectivitate, perspectivă panoramică, explicare, interpretare, probitate, respectarea adevărului istoric, confruntare, luarea în considerare a tuturor implicaţiilor unei opere (nu numai ale celor exclusiv artistice), intenţia de a-l înzestra pe cititor cu un punct de vedere multilateral actual. Ce se întîmplă însă, uneori ? Prefaţatorul alege o singură dimensiune (sau un grup restrîns) şi, propunînd-o atenţiei, o prezintă ca latură esenţială, fără măcar a pomeni de altele, considerate de preopinenţi ca definitorii. În goana după „originalitate", îmboldit de intenţia tainică de a-l „recrea" pe Blaga şi Arghezi după tiparele preconcepute de el, interpretul răstoarnă sau retuşează imaginea la modul cel mai voluntarist posibil. Ca şi cum (să zicem) Arghezi n-ar fi scris *Belşug, Caligula, Carnet de mai, Letopiseţe, 1907, Cîntare omului, Stihuri pestriţe* etc. ! Poeme sau cicluri, precum se ştie, cu pronunţat caracter social. Ca şi cum Blaga-poetul nu ar avea nici un fel de legătură cu Blaga filosoful ! Cazul lui fiind unul de dedublare !

Fenomenul mi se pare a fi caracteristic însă nu atît prefeţelor sau studiilor introductive, ascultînd oricum de nişte norme (inclusiv arhitectonice), cît marginaliilor inserate în periodice. Unele reiau informaţiile adunate cu sîrg de prefaţator ; altele se mărginesc a le corecta. Nu la acestea vreau să mă refer. Ci la acelea care, ignorînd complexitatea problemelor, reduc totul la un unic aspect. Sau trec cu vederea mecanismul interior al operei, natura ei, implicaţiile gnoseologice, ontologice, etice, sociale sau politice. Concluzii deduse, pe diverse meridiane, din fapte estetice specifice ajung a fi arbitrar aplicate la scriitorii români de cu totul altă tradiţie. Neluîndu-se în

Scanned with OKEN Scanner

seamă influențe atestate documentar. Sau posibile. Ceea ce, de dragul noutății, ar putea fi, la urma urmei, admis, ca fenomen *ante litteram*. Așezîndu-l (cum am încercat odată) pe Ion al Glanetașului sub semnul dilematicei probleme a opțiunii și a deciziei, sau pe Apostol Bologa și pe Iți Ștrul în fața alternativelor insolubile, putem situa o parte din proza lui Liviu Rebreanu în zone existențialiste. Mai corect : preexistențialiste. Ceea ce, fără a face abstracție de miezul social și psihologic al narațiunilor în discuție, îl așază pe scriitorul român într-un context european dintre cele mai moderne. Tentativa de interpretare nu eludează, așa stînd lucrurile, nici esența, nici eventualele ei forme de supraviețuire, după ce dramele concrete consemnate se vor fi consumat ca realități verificabile.

Greu admisibil e altceva. În vogă fiind cercetarea pur stilistică sau cea „psihocritică", actul creator și rezultatul artistic sînt concentrate în categoria foarte controversată, prin polisemia sa, numită „expresie". Considerată însă de unii ca materializare exclusiv a inefabilului. Noțiune, la rîndu-i, care scapă exactitudinii. Ambele cunoscînd, la noi, un destin scos de sub egida determinărilor cauzale precise și a intenționalităților subtextuale sau supratematice. Sigur e că, raportîndu-ne la model (la un model, în fond, absolut formal), se uită cîteodată (ceea ce nici structuraliștii americani, nici cei francezi, nici cei germani, nici cei sovietici, mai ancorați în „conținut" nu uită) că limbajul însemnează, *totuși*, comunicare, că aceasta nu se iscă din gratuitate și nici nu se produce în gol. Și, cu deosebire, că, *volens-nolens*, el transmite un *mesaj*. Că mesajul, ideologic sau sentimental e acceptabil ori inacceptabil. Cu ecou sau fără. Cu ecou consonant ori cu unul convertit în replică ironică, negatoare. Că are caracter mărginit sau universal valabil. Că e la antipodul idealurilor noastre etice și politice, sau, dimpotrivă, întrutotul ori parțial asimilabil. Că reprezintă o simplă tentativă circumstanțială sau vizează orbita absolutului. Replică la „conținutismul" de acum aproape douăzeci de ani, pentru care interpretarea critică echivala cu rezumat plus citat, cu semnalarea unor tipologii (de tradiție clasică sau de import contemporan), plus portret desprins din narațiune, cu un număr de propoziții-cheie inechivoce spicuite din text (spre a explicita ideea socială coagulantă), cu izolarea temei (majore), urmată de o strofă ilustrativă (indubitabil eloc-

Scanned with OKEN Scanner

ventă) — „noua critică" nu mai acceptă decît universalul şi eternul, esenţialul şi primordialul, în căutarea unor ipotetice (adesea fără acoperire) „structuri" unice, atotcuprinzătoare. Ca şi cînd opera de artă n-ar exista, în fapt, doar ca *unicat*. Ca şi cînd ea nu ar fi manifestarea unui creator aparţinînd prin fiinţa sa fizică şi spirituală unei anume epoci. Epocii sale. Ca şi cum, ţinînd de aceasta (sau devansînd-o), el n-ar transmite contemporanilor şi urmaşilor decît sonorităţi verbale, stări obscure, fabule fără morală, situaţii epice şi conflicte dramatice desfăcute de orice ambianţă istorică.

Actul editorial e, în ultimă instanţă, cum spuneam şi mai înainte, un act *politic*. Eminamente politic. Integrat ca atare în programul cultural naţional. Menit, în esenţa lui, a înlesni formarea şi consolidarea conştiinţei socialiste, educarea maselor largi în spiritul umanismului, al tradiţiilor progresiste şi al Frumosului. Al unui frumos nu însă autotelic, suficient deci sieşi, ci al unuia cu infinite implicaţii, rădăcini şi reverberaţii. Al unui frumos, îndrăznesc să zic, selectat, potrivit idealurilor ce ne animă şi discernămîntului critic care trebuie să ne caracterizeze. Şi în absolut şi în relativ. Scoatem cărţi pentru cititori şi ţinem seama de gustul acestora. Nu se cuvine să uităm însă că editorii sînt (măcar organizatoric) cei chemaţi a *orienta* gustul şi a-l *alimenta* în direcţiile cele mai constructive. Că, în privinţa valorificării tezaurului naţional, avem marele avantaj al distanţării. Că opţiunea noastră e sprijinită de factorul timp. De unde, *ideal* vorbind, micşorarea coeficientului de eroare. De unde, *practic* vorbind, proporţiile reduse pe care le poate cunoaşte eroarea comisă. Ceea ce ne angajează într-un alt chip decît cel specific riscului de a lansa un debutant. Reeditările echivalează cu un gest de consacrare. Propunem, cu alte cuvinte, atenţiei un text care, credem noi, a biruit succesul sezonier. Un punct de reper estetic, o posibilitate de expresie artistică implicată, o experienţă care a depăşit importanţa unui experiment, o atitudine care nu şi-a pierdut valabilitatea, o manifestare sortită a ne edifica asupra pulsului unei epoci. Rolul educativ al operei e însoţit astfel, de cel instructiv.

Întrebarea e în ce măsură selecţia noastră e *actuală*, *utilă* şi *oportună*. Şi, mai ales, după ce *criterii* a fost făcută. Ce

Scanned with OKEN Scanner

imagine oferim cititorilor ? Una reală sau una retuşată ? Personal, sînt partizanul adevărurilor istorice nesofisticate. Dar nu neapărat al acceptării lor. Un exemplu. Camil Petrescu e autorul, precum se ştie, al unui articol, capital pentru ideologia lui interbelică, despre „necesitatea" noocraţiei. Articol pomenit în nenumărate studii. Expresie a unei utopii platoniciene, el se cere a fi retipărit. Însoţit, firește, de replica actualităţii. Nepublicîndu-l, întreţinem o stare de confuzie, cum s-a întreţinut, ani de zile, în jurul lui Maiorescu şi mai ales al celebrului său studiu despre condiţia ideală şi materială a poeziei, decisiv pentru poziţia estetică a criticului junimist. La nivelul anilor noştri, cititorul trebuie pus în cunoştinţă de cauză. Altfel, înlesnim exagerările, receptările deformate şi deformante, comentariile lăutăreşti, înfrumuseţările sau suspiciunile, condiţionate de neinformarea de la sursă. Cu urmările nefaste ale subiectivismului. Noocraţia e un moment al evoluţiei ideologice camilpetresciene. Un altul e cel marcat de aderarea la gîndirea fenomenologică şi de formularea propriei sale doctrine : substanţialismul. Ultimul — apropierea de materialismul istoric. Toate cu neîndoielnice prelungiri în opera sa beletristică. Judecînd atitudinile în plan strict filosofic, etapele interbelice aparţin idealismului. Au însă ele, în formula lui Camil Petrescu, caracter benign sau malign ? Noţiunile, oricît de medicale ar fi ele, au darul de a fi, totuşi, adecvate problemei ce ne preocupă. Categoric, în cazul autorului unui roman ca *Un om între oameni*, ele sînt benigne. A face abstracţie de oricare ar însemna să nu putem explica şi interpreta una din obsesiile scriitorului : relaţia dintre intelectual şi societate. Şi, mai cu seamă, soluţia propusă. Vorbind despre benign şi malign, mă refer, de fapt, la problema-cheie a oportunităţii şi actualităţii tipăririi unor texte şi unor scriitori. La ceea ce, în contextul revalorificării, echivalează şi cu necesitatea şi, îndeosebi, cu natura *etică* şi *politică* a gestului.

Numărul problemelor legate de procesul editorial al revalorificării e infinit. Cum infinită e şi complexitatea lor. Fiecare scriitor se constituie, în fapt, ca un caz. Dincolo de particular, un lucru e sigur. Sarcina noastră nu e de a repune în circulaţie orice text care aparţine trecutului, ci valorile perene, fără

de care nu putem înţelege prezentul şi nici construi viitorul. Nu trebuie să ne transformăm în arhivari şi muzeografi, ci în preţuitori avizaţi a ceea ce reprezintă cu adevărat fondul de aur al literaturii naţionale. Capabili, aşadar, să deosebim utilul de inutil şi să extragem din minereul eterogen şi eteroclit valorile mai trainice decît bronzul. Oricum universale, prin semnificaţiile lor umaniste.

Scanned with OKEN Scanner

George Ivaşcu

DIALECTICA PROCESULUI LITERAR

MOMENTE, SEMNIFICAŢII

În vastul periplu al culturii române contemporane, literatura ocupă sectorul cel mai larg şi cel mai complex, oferind, dintre arte, imaginea cea mai eflorescentă. Niciodată creaţia literară n-a fost mai bogată în nume de scriitori şi în titluri de opere, niciodată dimensiunea umană a literaturii române n-a fost mai largă şi mai cuprinzătoare, cu semnificaţii mai multiple şi cu o perspectivă de dezvoltare sub semnul unor certitudini mai luminoase. Nu numai că lectura cărţii literare a devenit unul din cele mai vaste fenomene de masă, că literatura a intrat adînc în viaţa de fiecare zi, că poezia, proza, teatrul românesc sînt astăzi bucuriile spiritului cele mai curente, dar şi peste hotare, literatura constituie unul din factorii cei mai frecvenţi în circuitul de valori prin care România îşi înscrie numele şi prezenţa în cultura mondială. Este tranşa de umanitate pe care, alături de aceea a altor popoare, o reprezintă literatura română, cu nuanţele ei de conţinut şi de specific artistic, cu tonalitatea caracteristică acestui sector de lume carpato-dunărean ; este aportul de idei şi de sentimente prin care creaţia românească contribuie la îmbogăţirea universului spiritual al veacului.

Aceasta o constatam încă acum şase ani (în volumul colectiv, *Momente ale revoluţiei culturale din România*) [1]. Cu atît mai semnificativă şi mai plenară apare această dezvoltare astăzi, cînd, în climatul multilateral efervescent de după Con-

[1] În Editura ştiinţifică, 1964, capitolul *Dezvoltarea literaturii*, p. 97—183.

Scanned with OKEN Scanner

gresele al IX-lea și al X-lea, literatura, cultura noastră, în genere, și-au lărgit enorm aria de cuprindere a universului uman, și-au îmbogățit substanțial conținutul, și-au diversificat prodigios stilurile concretizării estetice.

Ce explică, ce determină o asemenea dimensiune și o asemenea intensitate a acestui proces ?

În primul rînd, însuși conținutul — atît de complex și de profund — al cotiturii istorice produse în viața poporului român prin și după Eliberare. În noul context politico-social, de esență și perspectivă revoluționare, cultura română a intrat pe făgașul de dezvoltare cel mai propriu esenței și finalității ei. Componentă majoră, ca parte integrantă a procesului, prin cei mai prestigioși reprezentanți ai ei, literatura a fost dintru început prezentă în arena dezbaterii istorice ce începuse prin și după actul de la 23 August 1944. Așa cum s-a remarcat în această privință, tocmai scriitorii cei mai investiți cu prestigiul talentului și mai consacrați prin activitatea literară au fost și cei mai aproape, unii pînă la identificare, de lupta patriotică în avangarda căreia era partidul clasei muncitoare. Poziția democratică a lui Mihail Sadoveanu, atitudinea lui antifascistă manifestată în ziarele pe care le-a condus pînă cînd guvernul goga-cuzist avea să le suprime ; rezistența antifascistă exprimată de grupul scriitorilor și colaboratorilor *Vieții românești* conduse de Mihail Ralea ; activitatea publicistică a lui George Călinescu, care în *Jurnalul literar* din 1939 ridicase protestul său împotriva asasinatelor legionare ; actul mai mult decît temerar al lui Tudor Arghezi, care, în plin război hitlerist și sub teroarea antonesciană, zvîrlise în obrazul gauleiterului lui Hitler de la București acel faimos *Baroane !* ; contactul unora din cei mai valoroși artiști ai cuvîntului cu mișcarea patriotică, cu grupul celor care redactau ziarul ilegal *România liberă* sub conducerea Partidului Comunist — sînt tot atîtea premise ale vastului proces de conștiință ce avea să se manifeste cu atît mai intens după doborîrea dictaturii antonesciene și scoaterea țării din războiul în care fusese tîrîtă împotriva voinței ei.

După Eliberare, în primele rînduri ale intelectualității care a urmat cuvîntul partidului au fost scriitorii. Numele lor îl vom afla în presa acelor ani, militant, combativ. *Tribuna poporului, Victoria, Lumea, Orizont, Revista literară* sînt gazete și reviste înființate cu sprijinul partidului îndată sau nu

Scanned with OKEN Scanner

mult după Eliberare, și în fruntea lor au fost scriitorii : G. Călinescu, N.D. Cocea, Saşa Pană, M.R. Paraschivescu.

Prin noile mijloace de răspîndire a culturii în rîndurile maselor largi, se înțelege că nu numai ritmul de creație este stimulat, dar însuși conținutul, finalitatea acestei literaturi capătă noi dimensiuni și noi caracteristici în raport cu epoca precedentă. Astfel se și explică, în primul deceniu de după Eliberare, acea accentuare a caracterului militant al literaturii, direct angajată în lupta social-politică. Declarații programatice ale marilor scriitori confirmă întru totul aceasta.

„Creatori de pretutindeni din această țară, uniți-vă ! — se adresa M. Sadoveanu colegilor lui de breaslă. Puneți-vă în slujba poporului !"

„Tot ce triumfă acum face parte din crezurile noastre — scria M. Ralea în *Cuvîntul introductiv* al noii serii, din nov. 1944 a *Vieții românești*, marcînd, de altfel, procesul dialectic necesar. Ca și altădată, ne alăturăm luptei duse de toți acei care vroiesc omenie, dreptate, libertate. Perspectivele deschise de 23 August trebuiesc consolidate [...]. Le vom cere mereu în literatură, în artă, în filozofie, în modul de a gîndi a fiecăruia. Trebuie să creăm, în locul stupidelor dogme obscurantiste, iluminarea umanitară. Va trebui să schimbăm pînă în adîncuri structura concepțiilor noastre inhibate de superstiții primitive și prejudecăți retrograde."

Arta și lumea se intitulează editorialul primului număr din noua revistă *Lumea*, apărută în 1945, sub direcția lui G. Călinescu. În el se dezbate problema raportului dintre artist și societatea timpului său, subliniind ideea că „marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dînd viziunilor ieșite din efemeritate sigiliul transcendent, în vreme ce izolatul se sterilizează. Artist se cheamă individul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut umană."

Asemenea mărturii s-ar mai putea cita subscrise de Gala Galaction, de Hortensia Papadat-Bengescu, de George Bacovia, de M. Sorbul...

Mai tîrziu, în 1960, Lucian Blaga, care rămăsese o bucată de vreme într-o poziție singulară față de viața literară contemporană, va confirma, printr-o semnificativă mărturie în *Contemporanul*, că „legătura strînsă, nu numai de orientare, dar oarecum de ființă, între creație și viață, înțeleasă în toată adîncimea ei, a poporului, rămîne învederat cea mai solidă garan-

ție atît pentru continuitatea ei, cît și pentru noutatea creației. Aceeași legătură asigură, mai mult decît orice, și *substanța* literaturii. [...] Scriitorilor li se pun și lor mereu alte și alte probleme. Dar ei pot găsi, de la o zi la alta, nenumărate prilejuri de inspirație pentru creațiile lor, în chiar actualitatea cotidiană din care faptul divers a dispărut, ca să facă loc umanului de largă semnificație."

Este, desigur, aceasta una din cele mai elocvente mărturii de confirmare a noii realități — cu atît mai valoroasă, cu cît ea venea după aproape 15 ani de tăcere a celui care într-o poezie semnala : „Lucian Blaga e mut ca o lebădă"...

Creația — în primul rînd a marilor scriitori deja consacrați în deceniile 3 și 4 ale veacului — avea, de altminteri, să marcheze noua epocă cu opere din cele mai remarcabile. Nu rupînd cu „tradiția" propriei lor activități anterioare, dar tocmai proiectînd virtuțile și izbînzile sale cele mai durabile, Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu, L. Blaga sau G. Călinescu aveau să se continue și să se împlinească în acești ani. *Nicoară Potcoavă*, sinteză a întregului epos istoric sadovenian, semnifică în tipologia eroului central descoperirea poporului de acum patru veacuri în chiar esența lui, iar proiectarea în legendă a lui Nicoară exprimă într-adevăr viziunea populară, imaginea lui fiind aceea cu care se identifică masele în năzuința făuririi propriului lor destin. Altfel spus, prin *Nicoară Potcoavă*, tema familiară a lui Sadoveanu a căpătat dimensiunile majore ale noii viziuni asupra trecutului național, prin care acest geniu al povestirii istorice descoperă mecanismul real al procesului social și politic al epocii, apropiindu-l prin aceasta de ochii noștri de azi, atît de avizi să pătrundă în adîncul fenomenelor colective.

Analog, Arghezi ne-a dat o viziune contemporană asupra trecutului de revoltă al țărănimii în *1907*, iar în *Cîntare Omului* (1956), o nouă viziune asupra istoriei umanității, reconsiderată într-o nouă perspectivă — aceea a progresului infinit al Omului, ajuns deplin stăpîn al naturii — după ce, prin eforturi de zeci și zeci de milenii, a ajuns stăpîn al propriei sale naturi. Noua Renaștere a găsit în Arghezi un reprezentant poetic de geniu. Seismograf al erei noi, în care a intrat omenirea, Poetul îi cîntă frumusețea și, prin imnurile lui înaripate,

Scanned with OKEN Scanner

bate cel dintîi la porţile măreţiei. Ceea ce nu-l împiedică să coboare apoi, în ciclurile *Frunze, Poeme noi, Cadenţe, Silabe, Ritmuri, Noapte,* în profunzimile sufletului uman, încercat deopotrivă de bucuria vieţii, dar şi înfiorat de straniul suflu de presimţire şi aşteptare a clipei celei din urmă. Este regăsirea lui Arghezi în cutele lui cele mai intime, de poet al revoluţiei şi — pe culmile cele mai înalte ale artei lui — al sublimului.

Un om între oameni, vasta trilogie a celui ce dăduse *Danton* şi *Patul lui Procust,* marchează evoluţia lui Camil Petrescu şi realizarea lui artistică în evocarea trecutului de luptă revoluţionară a poporului într-un moment crucial: cel al anului 1848, care proiectează figura — în atîtea moduri eroică — a lui N. Bălcescu, intelectual de multiple valenţe, dăruit integral destinului şi idealului colectiv.

Evoluţia intelectualului superior sub semnul revoluţiei — de data aceasta a revoluţiei călăuzite de partidul proletariatului — o îmbrăţişează cele două scrieri epice de largă respiraţie pe care le-a dăruit G. Călinescu în anii noştri: *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul negru* (1960). Romanele refac o vastă comedie umană a societăţii româneşti pe o întindere de cîteva decenii, reconstituind traiectorii individuale revelatorii, determinate de modificările structurale ale epocii contemporane, în centrul celor două cărţi fiind acelaşi personaj, un intelectual el însuşi în transformare, prin ochii căruia, în primul rînd, este văzut acest vast proces.

Cele peste 200 de titluri de poezii care însumează activitatea, de la *Nebănuitele trepte* din 1943, pînă în pragul sfîrşitului, în 1961, a lui Lucian Blaga constituie o programatică mărturie de continuitate şi, totodată, de evoluţie a unuia din cele mai bogate talente lirice, proiectat pe vaste meridiane ale universului interior.

Am citat cinci nume de mari scriitori — din nefericire astăzi trăind numai prin opera lor printre noi —, dar apare limpede că ele, aceste nume, sînt suficiente pentru a marca, pe de o parte, *continuitatea* la înălţimea de vîrf a creaţiei precedente, pe de alta, *inovaţia* în raport cu acea etapă şi în perspectiva deschisă de noua perioadă în circumstanţele istorice profund revoluţionate.

Dar și alți scriitori, afirmați — sau consacrați — în etapa precedentă erau prezenți în cîmpul literar, acum infinit mai vast și în directă comuniune cu marea realitate.

Cel care, după *Aur sterp* și *Stînci fulgerate*, transcrisese tumultul romantic al *Visurilor în vuietul vremii*, Al. Philippide își va proiecta, într-o *Întîmpinare în azur* (1946), elanul peste spațiile siderale, imagine a setei — sporite — de spațiu infinit, a navigării pe mările celeste, pentru a planta în Cosmos „solia lumii noastre". Nu pietrificat în minereu, nu anonimizat în marele absolut, ci — cu o superbă replică dată unei asemenea filozofii — poetul se vrea „amestec pe deplin cu plasma din adînc a vieții". Mai tîrziu, în *Monolog în Babilon* (1967), Philippide va sintetiza, potențîndu-l încă, mesajul că perenitatea artistică o dă numai revelarea faptei active împotriva forțelor obscure, smulgînd din adîncuri ceea ce poate ridica pe culmi nebănuite dimensiunea umană a lumii. Volumul de sinteză editat în 1970 o confirmă în armonioasă plenitudine.

Alți scriitori cu o consacrată personalitate în epoca precedentă își continuă cu succes activitatea după Eliberare : poeții Emil Isac, Demostene Botez, G. Lesnea, Otilia Cazimir, Horváth Imre, A. Margul-Sperber ; prozatorii Cezar Petrescu, I. M. Sadoveanu, O. W. Cisek, Nagy István, I. Pas, T. Teodorescu-Branișteș ; dramaturgii Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, T. Mușatescu ; esteticianul și criticul Tudor Vianu ; V. Voiculescu, poet mai puțin apreciat de către critica estetică pentru opera lui anterioară anului 1944, va oferi în deceniul al șaselea și al șaptelea o suită de revelatoare *Sonete închipuite ale lui Shakespeare* și două volume de *Povestiri* care-l înscriu pe fostul autor al *Poemelor cu îngeri* pe o treaptă cu totul superioară a creației. *Ora fîntînilor* va marca în 1964 răgazul pe care un poet atît de original ca I. Vinea îl va fi aflat în anii noștri pentru a lăsa posterității un florilegiu din atît de rodnica lui producție poetică împletită cu acea efervescență publicistică de pledoarie modernistă, nu fără a se fi dăruit, totodată, creației în proză *(Lunatecii)* și unor strălucite tălmăciri din Shakespeare.

Eflorescența talentelor care în deceniul al IV-lea își afirmaseră o certă proiecție în viitor va fi, însă, aceea care va marca noua perioadă cu opere dintre cele mai caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

Unică în felul său, *Cartea Oltului* a lui Geo Bogza va înnobila nu numai anul 1945, în care apare, dar și întregul pătrar de veac pe care-l consemnăm aici. Umanizînd geografia, transfigurîndu-i elementele, iluminînd-o din unghiuri cu totul inedite, reflectînd-o pe „pînza vremii" cu semnificații multiplu tulburătoare, cartea e un roman liric al naturii proiectate grandios în spiritul nostru, arta lui Bogza de a pune în scenă natura fiind comparabilă, în literatura noastră, doar cu aceea a lui Eminescu cel din *Memento mori* sau *Miradoniz*. Cu acest sigiliu, Bogza va merge *Pe urmele războiului în Moldova* (1945), sub aspectul tragic calcinat al pămîntului moldav, schimonosit de tranșee și cazemate, răvășit de bombe, descoperind inimile și fețele oamenilor care, peste ruine, molimă și foamete, așteptau, totuși, un alt semn al destinului. Ciclul de reportaje *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947) va aduce sub privirile noastre, atunci cînd abia pășeam pe calea socialismului, pe cei zece mii de mineri, de munca subpămînteană a cărora depindeau în mare măsură energia și avîntul acelor ani. Prezența lui Bogza în cei aproape 40 de ani de activitate literară este în plus potențată nu numai de creații precum *Sfîrșitul lui Iacob Onisia* sau *Țara de piatră*, nu numai de vibrația coardei lirice în versuri, dar și în „publicistică", în articole-eseu de o puternică originalitate, rămînînd ca un mirific florilegiu al epocii peste care o mare conștiință își apleacă — înfiorată — aripile responsabilității umane.

Tot patru decenii (de la debutul *Schiturilor cu soare* din 1929) înscrie Eugen Jebeleanu, autorul, în 1934, al acelor *Inimi sub săbii*, iar după Eliberare, al unei bogate serii de poeme intrate în conștiința epocii : *Ceea ce nu se uită*, *Lidice*, *Bălcescu*, cea mai pregnantă, *Surîsul Hiroshimei* (1958), fiind construită într-o modalitate de simfonie honeggeriană, cu o solemnitate a gravității marilor experiențe umane, poemul desfășurîndu-se într-o cascadă de metafore halucinante, creînd o retrospectivă simbolică a vieții orașului ce-și trăiește ultima noapte dinaintea dezastrului. *Cîntece împotriva morții* (1963) și *Elegie pentru floarea secerată* (1967) împlinesc o dimensiune încă mai pregnantă a acestei memorii active dintr-un veac în atîtea moduri determinant al destinului uman.

Laude și alte poeme, *Versul liber*, cu retrospectiva *Declarației patetice*, vor înscrie cele trei decenii de activitate literară a poetului Miron Radu Paraschivescu, după ce se consa-

Scanned with OKEN Scanner

crase, în 1941, cu acele uimitoare *Cîntice ţigăneşti*, pe care apoi poetul le-a îmbogăţit încă, piesa de teatru *Asta-i ciudat* constituind, încă acum un sfert de veac, o revelare a aceleiaşi lumi, dar la modul scenic.

Cu un crez al poeziei misionare afirmat încă din 1938 în *Cîntece de pierzanie*, M. Beniuc va deveni unul din principalii cronicari lirici ai noii epoci, *Un om aşteaptă răsăritul* (1946), *Mărul de lîngă drum* (1954), *Materia şi visele* (1961), *Pe coardele timpului* (1963), *Colţ de stîncă* sau *Zi de zi* (1965), ca şi recentele *Lumini crepusculare* marcînd tot atîtea trepte ale unei bogate activităţi poetice de inspiraţie patriotică şi socială.

După cum Maria Banuş, păşind de la primul său volum de poeme, *Ţara fetelor* (1937), pe meridianele universului sfîşiat de război şi de injustiţie, va avea apoi să conjuge înţelepciunea păcii în *Ţie-ţi vorbesc, Americă!*, să exalte măreţia dragostei simple şi pure în *La porţile raiului*, să evoce, în sfîrşit, de pe relieful unei evoluţii de trei decenii, traiectoria unui destin în *Diamantul*, volum de atmosferă, încărcat de gravitatea trăirii retrospective, încă potenţate în *Portretul din Fayum*.

În noul climat de creaţie îşi dau operele lor de maturitate poeţii M. Breslaşu, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Vlaicu Bîrna, Dumitru Corbea, Szemlér Ferenc, Méliusz József sau Kiss Jenö.

Dar coarda lirică a poeziei într-o atît de amplă vibraţie îşi are paralela într-o nu mai puţin pregnantă efervescenţă în proză. Dacă Geo Bogza oferea, în 1945, *Cartea Oltului*, scrisă în anii războiului, Zaharia Stancu este acela care, în 1948, marchează cotitura noii proze româneşti inspirată din realităţile naţionale cele mai acuzate (cumplita stare a ţărănimii în primul deceniu al secolului al XX-lea, care a dus la sîngeroasa răscoală din 1907) şi, în acelaşi timp, prin semnificaţia atît de profund umană a evocării, proiectînd în universalitate acest meridian de suferinţă, de exploatare şi injustiţie socială: *Desculţ*, romanul lui Z. Stancu, a şi intrat ca atare în circuitul internaţional, ca o primă mărturie, din cele mai tulburătoare, a unui sector de umanitate — cel din cîmpia Dunării — căreia numai o revoluţie ca aceea pe care o trăia poporul român după Eliberare avea să-i aducă mîntuirea.

Scanned with OKEN Scanner

Pe orbita propriei sale traiectorii, Zaharia Stancu avea să mai dea o bogată succesiune de opere : *Rădăcinile sînt amare*, *Jocul cu moartea*, *Pădurea nebună*, *Şatra* şi *Ce mult te-am iubit*, ultimele două, din 1968, purtînd semnul unei prodigioase capacităţi de prospeţime în retrăirea — niciodată repetată — a unui timp revolut şi în proiecţia, mereu revitalizată de un lirism al memoriei confesionale, a unui stil încărcat de noi şi noi valenţe. Cele trei volume din *Vîntul şi ploaia*, resuscitînd modalitatea memorialistică, aveau să fie urmate de o veritabilă resurecţie lirică a poetului, prin al său *Cîntec şoptit*, din 1970.

Cotitura înscrisă în 1848 prin *Desculţ* în literatura problematicii noastre ţărăneşti nu putea rămîne fără urmări în determinarea unghiului de perspectivă şi al altor scriitori. V. Em. Galan, Eusebiu Camilar, Horváth István, Szábo Gyula, Remus Luca, Al. Ivan Ghilia, Sütö András, Asztalos István s-au aplecat asupra universului ţărănesc, nu toţi izbutind a-i releva tainele, dar fiecare — unii chiar prin eşecurile lor — contribuind la proiectarea acelui nou fascicul de lumină prin care se radiografiază un complex de relaţii şi o reţea de psihologii umane depăşind şi, de altfel, răsturnînd viziunea idilică, sămănătoristă sau, aceasta mai puţin abuzivă, poporanistă, pe care o revărsase un întreg curent în primele decenii ale veacului al XX-lea. În schimb, noua literatură de inspiraţie ţărănească îşi afla corelaţii cu *Ion* şi *Răscoala*, cele două mari romane „rurale“ ale lui Liviu Rebreanu şi, încă mai retrospectiv, cu *Mara*, romanul clasicului I. Slavici. Analogia cu acesta din urmă a impus-o unul din romanele cele mai izbutite, *Setea*, avînd ca temă lupta pentru emanciparea ţărănească, dusă în noile condiţii revoluţionare de după Eliberare. Autorul, Titus Popovici, a dat mai întîi romanul *Străinul*, tulburător diagnostic asupra procesului de necesitate înţeleasă, convertită în aflarea libertăţii de opţiune şi de adeziune la noua realitate a unui tînăr de formaţie mic-burgheză, dar căruia revoluţia izbuteşte a-i descoperi o nouă dimensiune socială, a proletariatului, aceea cu care se va contopi.

Romancierul care în noul climat ideologic şi artistic a înscris una din cele mai pregnante victorii în proza de univers ţărănesc este Marin Preda, autor, mai întîi, al tulburătoarei *Întîlnirea din pămînturi*, apoi al celor două volume din *Moromeţii*. Ansamblul operei îmbrăţişează două generaţii de eroi-

Scanned with OKEN Scanner

țărani, respectiv tatăl și fiul, într-o confruntare de destine sub semnul implacabilei istorii sociale pe care în deceniile 3, 4 și 5 o trăiește unul, în anii următori, celălalt. Purtători de experiențe definitorii și unul și celălalt din eroi, Ilie (tatăl) și Niculae (fiul) sînt totodată proiectori de largă semnificație umană a două etape decisive în transformarea societății românești de după primul și, apoi, de după cel de al doilea război mondial. Roman-document al conștiinței țărănești, *Morometii* înscrie, artisticește vorbind, o modalitate și o tehnică de o puternică originalitate, purtînd indicele acelei specificități de viziune și de stil pe care *Risipitorii* și *Intrusul* n-aveau decît să le reconfirme, marcînd în plus aria de cuprindere a societății noastre contemporane.

Războiul a constituit, desigur, o altă temă care a tentat pe cîțiva scriitori, ei înșiși foști combatanți sau trăind momente cruciale. După ce, în *Negura*, Eusebiu Camilar a încercat să sugereze ceața de pe conștiințe care începe treptat a se risipi, cu prețul a numeroase sfîșieri interioare, după romanul *Eroica* al lui Laurențiu Fulga, abia *Steaua bunei speranțe* a aceluiași marchează o primă izbîndă, căreia i-a urmat *Alexandra și infernul*; Aurel Mihale, inspirat de timpul prăbușirii frontului hitlerist pe Volga, reușește și el să puncteze tragismul unor situații-limită, în *Fuga*.

În versuri, *Războiul* și *Întoarcerea armelor*, poemele lui Mihu Dragomir, vor fi încă mai răscolitoare, prin mesajul lor pe cît de direct, pe atît de vibrant.

Eliberarea însăși și instaurarea la putere a clasei muncitoare a inspirat nu numai un apreciabil număr de poeme care — la timpul lor — au făcut amplu răspîndite nume ca ale lui Victor Tulbure, Dan Deșliu sau Eugen Frunză, dar și un număr de romane, printre care *Oțel și pîine* de I. Călugăru, *La cea mai înaltă tensiune* de Nagy István, *Șoseaua Nordului* și *Facerea lumii* de Eugen Barbu. Cartea de reușită a acestuia este, însă, cea cu care a debutat, *Groapa*, roman al periferiei bucureștene, într-o viziune și într-un stil de o frapantă originalitate, marcînd un moment (1958) în evoluția prozei postbelice, după cum *Princepele*, prin singularitatea modalității lui estetice, marchează un alt moment în evoluția acestui atît de prolific scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

Alți prozatori, de vîrste și abordînd probleme diferite: Radu Tudoran, N. Jianu, Al. I. Ștefănescu, Fr. Munteanu, Al. Simion, Ieronim Șerbu, Petru Vintilă, Nicuță Tănase, Pop Simion, Tr. Coșovei, Ioan Grigorescu, Horia Stancu și-au înscris numele într-o galerie de modalități mai mult sau mai puțin tranșante în ce privește indicele de originalitate, nu mai puțin, însă, năzuind atîtea mărturii în contemporaneitate.

Poezia generațiilor afirmate îndată după Eliberare, apoi a celorlalte, succesiv mai tinere, din anii noștri, a adus în perimetrul creației lirice mai întîi un număr de poeți care trecuseră prin experiența ultimelor ecouri ale reverberației moderniste interbelice. Gellu Naum, cu *Vasco de Gama*, apoi cu *Culoarul somnului* sau *Castelul orbilor*; Virgil Teodorescu cu *Blănurile oceanelor*, *Butelia de Leyda* și *La provocation*; Dimitrie Stelaru, cu, între altele, *Ora fantastică* și *Cetățile albe*; Ben. Corlaciu cu *Manifest liric*; Ion Caraion cu al său *Panopticum* și ale sale *Cîntece negre*; Geo Dumitrescu cu *Libertatea de a trage cu pușca* și Constant Tonegaru cu ale sale *Plantații*; apoi Nina Cassian, cu *La scara 1/1*, sau Vasile Nicolescu cu *Liturghii negre* — iată numai o parte din numele și titlurile care marchează eflorescența primilor ani de după Eliberare, în climatul cărora intră și versurile din *Țara luminii* a Magdei Isanos și mai apoi, tot ca expresie a liricii feminine, *Visele babei Dochia* ale Veronicăi Porumbacu.

Evoluția unora dintre acești lirici va înscrie în scara sa de valori salturi din cele mai semnificative: Nina Cassian, cu o poezie a sensibilității contemporane, în care ideea și sentimentul fac corp comun într-o tulburătoare proiecție a spiritului, volumul antologic din 1970, *Cronofagie*, fiind deopotrivă cuprinzător și semnificativ; Geo Dumitrescu cu ale sale *Aventuri lirice*, apoi *Nevoia de cercuri*, aducînd fiorul acuității intelectuale într-o veritabilă combustiune emoțională; Virgil Teodorescu, Gellu Naum cu noi poeme, în care, stăpînindu-și pe deplin modalitatea, fără a cădea în manierismul unei aceleiași formule, desfășoară noi registre în succesiunea caracterelor lirice. Acestora li se adaugă cu o nuanță proprie, de univers interior, proiectat pe vastele peisaje ale *fluxului memoriei, într-un decor alb, dincolo de iarnă* (am citat componente ale titlurilor) A. E. Baconsky; V. Nicolescu, cu decantate pro-

Scanned with OKEN Scanner

iecții lirice ; apoi Șt. Aug. Doinaș, a cărui traiectorie, din 1939 pînă astăzi, a înscris o bogată gamă de corespondențe a reprezentărilor poetice, într-un larg fascicul de idei (atît de exigent antologat în volumul *Alter Ego*), cu o dinamică a imaginilor poetice dialectic înlănțuite, generînd mai totdeauna semnificații inedite.

Un registru liric elocvent prin vibrația lui tematică desfășoară Al. Andrițoiu, Ion Brad, Tiberiu Utan, Ioanichie Olteanu, Ion Horea, Aurel Rău, A. Gurghianu, Victor Felea, Florin Mugur, Al. Jebeleanu, I. Bănuță ș.a.

„Spiritul adîncurilor" al noilor generații care s-au ivit în deceniul al șaselea are cap de serie pe Nicolae Labiș, ale cărui *Primele iubiri* (1956) și *Lupta cu inerția* (1958) au deschis perspective nebănuite noii creații poetice românești. Reușind să se situeze în cîmpul magnetic al ideilor celor mai înaintate despre lume, realizînd imagini care prin ele însele pot deveni în spiritul cititorului tot atîtea universuri de gîndire, Labiș a demonstrat o extraordinară capacitate de a descifra esența fenomenelor sociale constituind izvorul principal al liricii lui filozofice, vibrația ideii atingînd acea intensitate care naște mereu poezie. Arta lui Labiș amintește de năzuința lui Camil Petrescu de „a vedea idei", cititorul fiind adus în starea de elevație spirituală, cu adevărat transportat în sfera ideilor.

În orizontul deschis de lirica lui Labiș, s-au proiectat apoi o succesiune de talente : Nichita Stănescu, Gh. Tomozei, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, Leonid Dimov, Gr. Hagiu, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu... Fiecare cu o puternică personalitate proprie, creația lor se situează, desigur felurit, pe scara ierarhiei de valori artistice, și este greu de definit de pe acum locul pe care-l vor deține. Cu deplină certitudine, dată și de rodnicia continuă a talentului său, Nichita Stănescu — ca un prim exemplu — se profilează ca deținătorul unui univers propriu de o tot mai largă arie a originalității. Poetul practică, cu o mereu novatoare îndrăzneală, o poezie de *cunoaștere*, nu atît de încifrări metaforice, cît de proiectare în vizual a unor zbateri interioare. Proiectîndu-și eul liric în abstracțiuni, autorul acelor cicluri care i-au dat o nedezmințită notorietate (*Sensul iubirii*, 1960 ; *O viziune*

a sentimentelor, 1964 ; *Dreptul la timp*, 1965 ; *11 Elegii*, 1966 ; *Oul și sfera*, 1967 ; în sfîrșit, *Necuvintele)* pune totul sub focul unui elan ce „materializează", dă „spațialitate" — cum s-a spus, pe drept cuvînt — sentimentelor sale individuale și, în același timp, caracteristice unei generații întregi.

Element al actualității literare, acest „nou val" al poeziei românești se constituie ca un proces deschis cu linii de forță în continuă și firească modificare, dar, care, totuși, poate fi concretizat măcar în unele aspecte. În primul rînd, generația poeților tineri, cu o biografie a operei plasîndu-se după cel de al doilea război mondial, continuă în structuri originale tradiția liricii noastre clasice și moderne, de la muzicalitatea interiorizată a lui Eminescu la ermetismul barbian, la „desenele" bacoviene, la experiențele modernismului dadaist sau suprarealist, ori la exultanța mitică blagiană. Repere de cultură, dar și de trăire sensibilă, asemenea filtrări ale tradiției nu fac, însă, din poezia contemporană o manifestare de mimetism, ci, dimpotrivă, trăiesc pe o altă coordonată a spiritului modern : cea a timpului nostru. Asemenea poezie, ca de altfel și pe alte meridiane, este tot mai interesată de legile inefabile ale propriului limbaj, de funcția cuvintelor, chiar a „necuvintelor", în comunicarea ardentelor viziuni interioare. În incidența imediată a eseului ideologic, poezia „de idei" coexistă pe dimensiunea aceluiași flux liric cu poezia micilor și marilor bucurii cotidiene, reconstituită în stil de „cîntec", acum însă de un lirism voit detașat, lucid, uneori pînă la parodie. Această continuă „punere în gardă" a cititorului asupra structurii actului poetic și a semnificației lui nu alterează, totuși, ingenuitatea funciară a discursului poetic, ci-i marchează, o dată mai mult, constanțele, identitatea.

Remarcăm, de asemenea, prezența poeților și pe șantierele altor zone de influență, precum cel al prozei, teatrului, sau al eseului critic, cu rezultate mai mult decît surprinzătoare.

În proză, un proces paralel s-a concretizat în operele pleiadei care poartă numele lui N. Breban, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc, Șt. Bănulescu, N. Velea, Petru Popescu, Sînziana Pop, Mircea Horia Simionescu, Alexandru George. Sînt scriitori care și-au profilat personalitatea în ultimul deceniu, reprezentînd, ca și în poezie, acel salt calitativ care avea

Scanned with OKEN Scanner

să dea, în aceşti din urmă ani, o veritabilă eflorescenţă de talente şi de modalităţi artistice.

Problematica şi psihologia omului contemporan, noul unghi de incidenţă din care e privită fiinţa umană în noua societate, complexitatea însăşi a datelor individuale şi infinita gamă a punctelor de referinţă care caracterizează dimensiunea omului modern, problema, deci, a libertăţii şi responsabilităţii individuale, revoluţia în valenţele ei de conştiinţă într-o societate ea însăşi revoluţionată, atît în coordonatele rurale, cît şi în cele citadine — acestea şi alte aspecte determină proiecţia eului interior al unor asemenea prozatori, potenţîndu-le talentul şi ascuţindu-le simţul de observaţie, diagnosticieni subtili şi îndrăzneţi ai omului, acest „etern necunoscut".

Ca formule narative, proza română a tinerei generaţii se înscrie atît în linia „creaţiei" (folosind vechea formulă a lui Ibrăileanu), cît şi a „analizei", cu accent pe aceasta din urmă. Se cultivă romanul-eseu, de meditaţie asupra condiţiei umane, mai puţin romanul-frescă şi mai mult cel al „fantasticului interior", evocînd pe Dostoievski, Borges, Faulkner. Fabulosul, miticul, imaginarul pur se alătură observaţiei realiste, în repertorii semnificative prin ele înseşi, iar în planul conţinutului — ca şi poezia — proza se „ideologizează" în sensul substanţial al cuvîntului, apropiindu-se de nucleul dezbaterii de idei, din perspective şi cu soluţii tot mai interesante.

După o perioadă de cultivare a nuvelei, practica literară înregistrează tot mai fructuoşi „ani ai romanului", devenit o modalitate aproape funcţională de exprimare a prozatorului contemporan, chiar şi atunci cînd el intră în epică purtînd experienţa poeziei sau a criticii literare (două exemple, între altele : Paul Georgescu, Matei Călinescu). Acest „gen proteic" corespunde, deci, unor necesităţi interne ale comunicării artistice, el adaptîndu-se, se pare ideal, intenţiei de problematizare şi dezbatere, de gîndire şi observaţie completă a lumii, pe care prozatorul, ca reprezentant tipic, într-un fel, al omului modern, o investeşte în cărţile sale.

„Sectorul suflete", ca să folosim o incidenţă a uneia din piesele cu cel mai semnificativ succes, este acela care a dat valabilitate artistică şi dezvoltării dramaturgiei. Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Paul Everac, Sütö András, T. Mazilu, Do-

Scanned with OKEN Scanner

rel Dorian, Radu Cosașu, Ecaterina Oproiu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon reprezintă cuceriri ale unor noi fațete în creația teatrală românească, pe lîngă creația unor prodigoși slujitori ai scenei precum Aurel Baranga, autor al unei întregi succesiuni de comedii stînd sub semnul actualității curente, sau a unor talente consacrate în dramaturgie prin piesa istorică, precum Al. Voitin, cu *Procesul lui Horia*, ori Paul Anghel, cu tulburătoarele sale piese inspirate din trecutul îndepărtat — domeniu de inspirație și pentru creațiile unui Radu Stanca, Ion Omescu sau Dan Tărchilă. Aceștia și alții, alături de venerabilul Victor Eftimiu, de Mircea Ștefănescu, M. Davidoglu sau Lucia Demetrius, de vîrste și profiluri diferite, dau repertoriului teatral românesc consistență și mobilitate.

De-am adăuga la aceste date și activitatea, afirmată ca atare, mai ales în ultimul deceniu, în sectorul teoriei, al criticii și al istoriei literare — domeniu cu care glosatorii sînt totdeauna zgîrciți, întrucît ei înșiși se află implicați — am contribui în plus la conturarea unui profil infinit mai bogat în nume de autori și titluri de opere decît am izbutit noi a cuprinde aici.

Ceea ce frapează pe istoricul literar de oarecare experiență este desigur prodigioasa eflorescență de tinere talente, care, în acești din urmă ani, revelînd un excepțional potențial de creație, echivalează cu o veritabilă explozie de personalitate, în date individuale, pe cît de variate, pe atît de inedite.

Este un corolar, acesta, al unui complex proces, purtînd semnele unei epoci al cărei chip, de cea mai autentică umanitate, revelă cea mai normală — cum spunea Lenin — dintre stările societății : revoluția.

E ceea ce trăiește tot mai intens patria noastră după eliberarea ei prin actul de la 23 August 1944, generator prin el însuși și apoi prin consecințele lui atît de complexe de noi și profunde transformări, cărora astăzi poporul întreg le dă noi și noi dimensiuni, noi și noi perspective. Sînt cele pe care Congresul al X-lea al Partidului le-a trasat cu valabilitate pentru întreg deceniul în care am intrat. Prin glasul tovarășului Nicolae Ceaușescu, înalte comandamente morale, de etică pro-

Scanned with OKEN Scanner

fesională, au fost adresate și scriitorilor. Sînt acele cuvinte pe care fiecare mînuitor al condeiului să le simtă ca întruchipînd propria-i responsabilitate : „Ceea ce vi se cere, tovarăși, este să pătrundeți în adîncul existenței poporului și, înțelegînd năzuințele sale, eforturile și lupta sa eroică, să înfățișați grandioasa frescă a României socialiste. Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atît cu luminile, cît și cu umbrele ei. Redați prin graiul minunat al artei freamătul creator al poporului care, transformînd prin munca sa eroică înfățișarea țării, se transformă pe sine însuși. Nu uitați niciodată că menirea artei este de a înnobila omul, de a-l inspira spre noi fapte mărețe, spre realizarea idealurilor socialismului și comunismului."

Dezvoltarea literaturii a înscris pași decisivi în proiectarea tot mai multilaterală a realității, în îmbogățirea și mînuirea mijloacelor artistice, în abundența de sensuri și valențe umane. Îndemul secretarului general al Partidului de la istorica tribună a Congresului al X-lea deschide orizonturi încă nebănuite evoluției literaturii noastre, marilor ei imperative umane. Poporul le așteaptă sub semnul celei mai depline certitudini.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda

OBSEDANTUL DECENIU

S-a afirmat că în deceniul '50—'60 ar fi apărut în literatura română un hiatus. Hiatus înseamnă gol, întrerupere. Să vedem dacă a fost sau nu vorba de un gol. Mi se pare că Geo Bogza a fost cel dintîi care s-a alarmat de apariţia unui hiatus. Dar (şi faptul mi se pare comic !) hiatusul care-l speria pe el abia urma să aibă loc. Era vorba de deceniul '60—'70, şi nu de deceniul '50—'60. În anul 1964, la conferinţa pe ţară a scriitorilor, în cuvîntarea sa, Geo Bogza a crezut că trebuie să ne avertizeze de la tribună : a murit Sadoveanu, a murit Vianu. Ce ne facem ? Mi-aduc aminte că fusesem la el la spital, unde era internat, înainte de conferinţă, şi auzind ce idei vrea să dezvolte, am încercat să-l conving că acest punct de vedere este greşit pentru simplul motiv că opera lui Mihail Sadoveanu acoperă 60 de ani de existenţă şi că nu e cazul să ne alarmăm că, la 2—3 ani de la moartea marelui scriitor, nu avem un Sadoveanu la sfîrşit de carieră. Nu l-am convins, autorul *Ţărilor de piatră, de foc şi de pămînt* şi-a ţinut cuvîntarea sa neliniştită, şi ideea de hiatus a apărut în lumea literară. În mod bizar însă, contrar celor spuse de Geo Bogza, această idee a fost aplicată deceniului '50—'60.

Într-adevăr, dacă ea ar fi fost aplicată deceniului '60—'70, ar fi avut o vagă justificare, pentru că, e cazul s-o reamintim !, pînă atunci trăiseră şi-şi desăvîrşiseră opera Sadoveanu, Arghezi, Călinescu şi, în condiţii vitrege, Ion Barbu, Lucian Blaga, Voiculescu. Desăvîrşire care nu putea fi pretinsă încă noilor generaţii.

Scanned with OKEN Scanner

Ce-nseamnă, deci hiatus ? Înseamnă gol ? Sau condiție vitregă ? În condiții vitrege, am debutat eu însumi în 1948, cînd apariția mea în literatură a coincis cu începuturile dogmatismului în fenomenul literar, care ulterior avea să se intensifice și să treacă peste scriitorii generațiilor vechi de care am pomenit. Era foarte trist să vezi o mare figură încercînd să înțeleagă o mică figură. Am citat odată cazul lui Mihail Sorbul, dar cine nu cunoaște cazul lui G. Călinescu va înțelege greu ce vreau să spun. Fiindcă lucrurile se agravau datorită faptului că atunci cînd mica figură se vedea cocoțată sus înlocuia, în lupta de idei, argumentele filozofice cu delațiunea publică. Cine nu cunoaște cazul lui Blaga ? Valul de dogmatism a crescut apoi, încercînd să treacă și peste scriitori din generațiile mai tinere, ca Eugen Barbu și Nicolae Labiș. (Ulterior, în deceniul '60—'70, autorul *Groapei* ne-a demonstrat însă că, bucuros, poate să țină și el o bîtă în mînă.) Dar să nu urmăm o idee logică, pentru că, în acest caz, discuția s-ar încheia alături de adevăr. După părerea mea, cei care susțin ideea de hiatus subînțeleg mai degrabă o atitudine politică față de literatura scrisă în deceniul '50—'60, decît una literară. Sigur că da, spun cei care cred în această idee, s-au afirmat mari scriitori și au apărut scriitori noi, dar, în ciuda apariției lor, deceniul respectiv constituie un hiatus.

Noi, care am trăit acest deceniu, sîntem tentați în prima clipă să răspundem printr-un hohot de rîs. Deceniul '50—'60 hiatus ? Să încercăm să intrăm puțin în domeniul sociologiei și să vedem cum au stat, în realitate, lucrurile. Operația este necesară, pentru că ideile care au agitat, pe atunci, societatea au intrat și în literatură, cum era și firesc. Faptul că acum ideile care obsedează timpul nostru nu găsesc, la unii dintre scriitori, ecoul direct și uneori nici indirect, nu înseamnă că ele nu există și nu înseamnă că dacă în deceniul trecut ele erau îmbrățișate și de sociologii vulgari nu erau mai puțin adevărate. Ba mai mult, nu înseamnă că, din punct de vedere teoretic, n-au rămas și astăzi la fel de adevărate. Dovadă că ele continuă să țină oamenii încleștați pe tot globul pămîntesc și pe unii dintre ei cu arma în mînă, iar alții chiar mor eroic, spre admirația și a celor de dreapta și a celor de stînga, cum a fost Che Guevara. Aicea noi nu discutăm decît realități brutale, dacă vrem să aflăm adevărul. Or, unii își închipuie că adevărurile acestei lumi au înghețat pe ulița lor.

Scanned with OKEN Scanner

Și fiindcă e vorba de literatură, și numai sub acest aspect facem toate referințele, una dintre ideile care au obsedat lumea noastră literară în deceniul '50—'60 a fost ideea luptei de clasă. Pe prozatori în special, noțiunea de „luptă" îi poate face să tresară. Lupta înseamnă mișcare, viață, și viața în mișcare este obiectul artei și mai ales al prozei realiste. Este adevărată această idee? Mulți dintre noi ne-am pus această întrebare în mod dramatic. Căci, dincolo de tezele teoretice ale marxismului, a căror demonstrație strălucită putea să convingă rațiunea, scriitorul avea nevoie de experiență afectivă pentru a se convinge de adevărul acestei idei.

Un punct de reper al vieții și experienței noastre este, orice s-ar spune, familia. Aș putea chiar să spun că este un punct de reper decisiv. Tatăl meu trăia pe atunci și era în plină putere intelectuală și morală. Gîndirea lui vie, cotidiană, valora pentru mine, în anumite momente, mai mult decît orice experiență a gîndirii teoretice scrise.

Am avut însă cu el, deodată, o surpriză, una dintre cele mai mari. În momentul cînd a auzit că lumea sa, pe care el o considera unitară, era împărțită în trei categorii (chiaburi, mijlocași și săraci) și a văzut cu ochii lui și dezavantajele materiale care urmau pentru cei dintîi (chiaburii), a fost încîntat. E adevărat că el n-a bănuit ce avea să iasă din istoria aceasta! Da, dar fapt e că un anumit număr de ani a acceptat această împărțire și astfel a participat direct la transformările revoluționare din lumea sa. S-a înșelat, nu s-a-nșelat, a participat. Ce importanță mai au pentru istorie și pentru adevărul vieții sociale exaltările sau căințele noastre ulterioare? Vrînd-nevrînd, ai intrat în horă.

Ce s-a petrecut în oraș? Omologul tatălui meu, micul burghez, despre care Camil Petrescu spunea că, prin faptul că hrana lui e mai bogată, are o viață de conștiință mai ridicată, s-a angajat în acest proces și mai adînc. Cînd a auzit că marele burghez va fi deposedat de bunurile sale, nu numai că i-a plăcut foarte tare, dar „revoluționarismul" său a fost uneori isteric. Excesele care au fost, după cîte mi-aduc eu aminte, le-a făcut nu atît muncitorul proletar, cît micul burghez. Unul care mi-era prieten intim zicea în versurile lui „clasa mea" despre clasa muncitoare. „De ce zici tu clasa ta? l-am întrebat eu nedumerit, cînd tu ești din altă clasă?" Mi-a răspuns: „Am părăsit-o". Și în discuțiile noastre căuta să mă convingă

Scanned with OKEN Scanner

că își detestă părinții, care, cică, l-ar fi silit să trăiască într-un „infern". Fapt e că din punct de vedere social, indiferent de adevărul psihologic pe care îl proclama, prietenul meu considera lupta de clasă un adevăr indiscutabil.

Acomodările psihologice sau împrejurarea că mulți asemenea lui au nimerit apoi, datorită exceselor, printre victime nu schimbă adevărul participării lor (ei, oameni complicați și cultivați !) la procesul revoluționar din deceniul 50'—'60, așa cum a avut el loc, și nu cum a fost imaginat în unele cărți. Deci două categorii sociale atît de diferențiate pe plan material și cultural s-au întîlnit în a aproba în conștiința lor, fie și pentru un timp limitat, ideea că există clase și antagonism între ele. Nu e locul să analizăm și alte idei ale deceniului '50—'60 care au stăpînit cu putere conștiințele. Se pune acum însă întrebarea : putea oare scriitorul să ocolească aceste probleme care frămîntau o masă atît de imensă de oameni ? Și apoi altă întrebare : se mai putea scrie literatură așa cum se scrisese în deceniile anterioare ? Anacronismul unei literaturi care și-ar fi continuat inerția dincolo de anii '44 ar fi constituit un fenomen bizar, neverosimil, imposibil în realitate.

Pus într-un asemenea vulcan de dezlănțuire a psihologiilor sociale, cînd noțiunile morale se turburaseră, cînd la școală copiii erau învățați că ura nu e un sentiment detestabil, predîndu-li-se deci un cod al moralei răsturnat, scriitorul nu putea să nu-și pună problema angajării și să creadă, după conceptul lui Hegel, că ceea ce e real e și rațional. Ce, putea el să spună, o revoluție nu are dreptul să răstoarne codul tradițional al moralei ? Nu ai dreptul să urăști pe omul care se află în altă categorie socială decît a ta, considerată de întregul popor drept exploatatoare ? Cei mulți n-au dreptul, pentru a se elibera, să răspundă la violență prin violență ? Josnica execuție a comunarzilor din Paris nu ne dovedește că dușmanul de clasă n-are milă ? Dar comuniștii din Canton, care nu direct de dușmanul de clasă, ci de aliatul lor gomindanist, au fost aruncați de vii în cazanul unei locomotive ? Dar gloanțele trase asupra lui Lenin ? Dar tînărul fiu de țăran, Ceaușescu Nicolae, în vîrstă de 16—17 ani, aruncat în închisorile țării pentru idealul pe care și-l formase el pentru o lume mai bună ?

Aflînd deci o rațiune fenomenelor care se întîmplau în realitate, scriitorul s-a angajat cu toată puterea talentului și, uneori, și a credinței, să participe la procesul revoluționar

Scanned with OKEN Scanner

care se petrecea sub ochii lui şi să-şi îndeplinească menirea aşa cum îi cerea conştiinţa. Pe noi nu ne interesează aici cei care au jucat comedia participării şi nici cei care prin „revoluţionarismul" lor au uşurat instaurarea unor idei străine de literatură şi, în ultimă instanţă, străine şi de revoluţie. Nu A. Toma prezintă interes în această gravă problemă, ci tot G. Călinescu, Arghezi, Sadoveanu. Ne însuşim *Bietul Ioanide*, roman a cărui virulenţă critică nu putea fi cîştigată decît sub influenţa acelui timp. Ne însuşim *Desculţ*, despre care nu numai declaraţiile autorului ne conving că nu putea exista fără aceeaşi virulenţă critică dobîndită prin contactul direct cu revoluţia. Sadoveanu a vrut şi el să facă o literatură revoluţionară. Faptul că a înţeles acest lucru greşit, concepînd revoluţia noastră ca fiind opera unor prizonieri de război, este o altă poveste.

În concepţia acelora care consideră deceniul '50—'60 ca un hiatus, acest hiatus nu constă în aceea că s-a scris prost sau bine, ci în aceea că s-ar fi scris în afara literaturii. Examenul nostru începe însă să ne ispitească să întrevedem o concluzie. Nu cumva adepţii acestei teorii a hiatusului consideră literatura revoluţionară în afara literaturii ? Nu cumva ei sînt partizanii imobilismului estetic ? Nu cumva ei ar fi vrut ca în timp ce imensa majoritate a poporului, dornică de transformări, căuta o formulă nouă de existenţă socială, scriitorul să-şi tragă obloanele la ferestre şi să continue literatura dintre cele două războaie ? Să nu începem să analizăm tendinţele acestei literaturi interbelice. Să rămînem la problemele noastre. Că acest început de literatură revoluţionară a fost însoţit repede de degenerări dogmatice nu e vina literaturii revoluţionare şi în orice caz această înţelegere nu scoate literatura din cîmpul ei firesc. Dimpotrivă, o literatură plutind pe ape atemporale, senine şi izolate, în vreme ce alături oceanul social este în fierbere, mai degrabă poate da naştere, într-o cultură, unui hiatus.

Din fericire, ispita oceanului în fierbere atrage şi a atras totdeauna pe adevăraţii creatori să participe sau să contemple şi să descrie grandiosul eveniment. Care rămîne grandios oricum, chiar dacă aspecte ale lui intră, să zicem, în domeniul comediei, deşi e în joc viaţa a milioane de oameni.

De altfel, am bănuiala că şi partizanii acestei teorii a hiatusului sînt eroi de comedie. După anii '60, au mai apărut

Scanned with OKEN Scanner

cărți care reluau, cu pretenții de subtilitate, cu atît mai deplasate, cu cît era vorba de lozinci devenite într-adevăr grosolane, idei estetice dogmatice ale deceniului '50—'60 și subiecte precum activistul a-toate-știutor, sau domnișoara care și-a părăsit clasa sa, scăpînd din „infernul" despre care am mai pomenit, și critica în cor, deci și partizanii teoriei hiatusului, n-a mai contenit cu tămîierea. De ce ? Cum să ne explicăm acest comic fenomen, adică negarea unui deceniu pentru un motiv, și tămîierea unor cărți ale următorului care seamănă cu cele mai proaste din deceniul incriminat ? Ce justificare are acest conformism de creație și de recepție, acum, cînd condițiile care i-au dat naștere în deceniul '50—'60 au dispărut ? Astăzi, apariția unei cărți îndrăznețe nu numai că nu amenință viața personală a scriitorului, dar e condiția *sine qua non* a unui prestigiu minim. Puțini știu că în 1956, înainte de accidentul care avea să-l coste viața, i se pregătise poetului Labiș, excluderea din U.T.M. pentru fapte care astăzi nu mai au nici o semnificație. Și asta însemna și excluderea din literatură. Și asta de ce ? Pentru poezia sa revoluționară, angajată în conștiință de problemele care erau și ale poporului său ?

Trebuie să acordăm geniu poetului din deceniul trecut care reușește să devină original pe o singură coardă admisă. În diversitatea poeziei și a prozei de azi, scriitorul talentat nu mai poate invoca nici un risc care l-ar paște dacă ar încerca să atace orice temă și orice subiect care i-ar izbi conștiința.

N-aș fi abordat acest aspect dacă nu mi-ar fi străbătut un sentiment de îngrijorare de care am mai pomenit cu un alt prilej acum aproape doi ani : știm multe ! De ce scriem atît de puține ? Interesul întrebării referitoare la hiatus constă nu în faptul că el ar fi existat, ci în acela că ne amintește nouă, cei care am trăit experiența deceniului 6, de senzaționalele dezvăluiri ale psihologiei sociale la care am asistat, revelații incredibile, drame care s-au consumat. Afirm că nimeni nu poate încă să calculeze consecințele acestei perioade, atît prin realizările de-atunci (*Moartea lui Iacob Onisia, Bietul Ioanide, Desculț, Surîsul Hiroșimei, Lupta cu inerția, Groapa, Fluxul memoriei,* apariția lui Teodor Mazilu, Titus Popovici, Fănuș Neagu), cît și prin realizările ulterioare și care pot surveni încă, alimentate de experiența unică a acestui deceniu.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu

REALISMUL ŞI TEMA MUNCII ÎN LITERATURĂ

Proaspăt ivit între cuvintele cele mai folosite în ultima vreme, cuvîntul *Reconstrucţie* se impune el singur prin conţinutul măreţ ce-l presupune, prin ceea ce se află dincolo de el. Literatului nu-i rămîne decît să participe cu uneltele sale la această grandioasă refacere fizică, sunînd din instrumentele sale ce se adresează mai ales sufletului. Nu e de presupus că vom sta cu harfe uriaşe deasupra şantierelor sau lovind gonguri teribile pentru a stimula pe muncitorii şi studenţii aflaţi la operaţia patriotică a refacerii fabricilor sau a drumurilor, dar cînd spun asta mă gîndesc că de fapt nu se întîmplă nimic nou în artă dacă coroborăm efortul omenesc de a reclădi ceea ce o natură teribilă, iresponsabilă a dărîmat cu inconştienţă. Unii vor strîmba din nas şi vor spune că ne-am întors la temele dragi proletcultului, dar cum nu am complexe în materie, iată, vă propun să ne amintim unele lucruri interesante. Din cele mai vechi timpuri mi se pare că poetului i se impunea observarea naturii, şi dacă ar fi să luăm vechile poeme homerice, în ele s-ar găsi destule trimiteri la muncile diurne, la arta navigaţiei şi la păzirea focului din cămin. În acest sens sînt amintite şi alte poeme, ca acelea ale lui Hesiod — *Munci şi Zile* — sau versurile dedicate oierilor, porcarilor şi pescarilor, aparţinînd lui Teocrit, care vorbea despre acei *boucolos*, cu o admiraţie nedisimulată. Acesta din urmă, cum observa Călinescu, era un rousseaunist *avant la lettre*. Mi se pare că şi Dante în mod secret exulta munca, descriind truda acelor pedepsiţi în *Infernul* său şi cavernele teribile, bolgiile sale

puteau foarte bine să fie asemuite cu niște ocne. Cine crede că a scrie despre muncitori sau a lăuda operația de curățire a unui popor, ca să nu mai vorbim despre descrieri de unelte, înseamnă numai politică se înșală. Nobilul florentin Niccolò da Uzzano pusese pe un poet să verifice un manifest politic încă înainte de apariția lui Maiakovski în literatură. Și nu e singurul. Machiavelli a versificat un proiect de istorie contemporană (*I Decennali*). Un alt scriitor al timpului povestise în versuri viața lui Savonarola, cum a făcut mai tîrziu, să spunem, Block cu *Cei 12*... Alexandru Marcu, în studiul său despre *Arta Renașterii*, pomenește și de un poem în care este cîntat un asalt al lui Alfonso d'Aragon, *Il Magnanimo*, asupra unei cetăți. Și mi se pare că cercetînd mai bine așa-numitul *Academism arcadic* care a născut reacția romantică de după 1800, acesta nu fusese altceva decît un fel de realism socialist. Tot Marcu amintește despre *rimatorii* Academiei de la curtea mantovană, și ei, scriitori angajați, scriind la comandă socială. *Capela Sixtină*, la urma urmelor, nu ar fi printr-o interpretare riscantă decît o exaltare a istoriei sfinților. Cînd a existat acea *dignitas hominis* impusă de literatura patriotică a timpului respectiv, în care pînă și atît de controversatul Pico de la Mirandolla scria o *Oratio de hominis dignitate*, exaltînd superioritatea omului asupra celorlalte ființe, de ce ni s-ar părea curios să cerem artistului să laude procesul muncii care a restituit omului uneltele desăvîrșirii sale? Marsilio Ficino voia să-l reconcilieze pe Dumnezeu cu omul, de ce nu am reconcilia în acest moment, cînd unii filozofi sociali recomandă contemplarea totală, dezertarea din fața dezastrelor provocate de războaie și o natură dementă, pe om cu ceea ce îl reconstituie, îl înalță și-l salvează de neliniște, cu munca? Eminescu nu e un poet mai puțin mare ca autor al poemului revoluționar *Împărat și proletar*. Hugo cînta operațiile capitale ale vieții, cum ar fi tăierea marilor păduri, scoaterea cărbunelui din pămînt, cascadele care reprezintă o muncă a naturii pentru a scoate energie, tortura fierului. Pînă la estetica mașinilor, și ele cîntate de expresioniști, la Macedonski puteam găsi evocarea răcnetului catastrofal al Pontului Euxin, cum remarcă tot Călinescu. Scriitori mari ca Balzac, Zola, Upton Sinclair, Steinbeck sau Whitman au preamărit forța naturii și puterea de a i se opune a omului, construcția și tot ce nu-l înjosește. Un compozitor cînta munca formidabilă a ghe-

Scanned with OKEN Scanner

ții ce se opune navigatorilor, într-o compoziție intitulată *Antarctica*, așa cum un pictor o descria cu penelul. Chateaubriand, cu un verb colosal, cînta măreția universului, cum Odobescu, preluîndu-l pe Gogol, descria stepele. Marii poeți ai lumii au cîntat piramidele ca produs al energiei omenești, marile fluvii cărînd plute sau vasele de pe valurile lor. Același Hugo exulta *Nôtre Dame* ca act sublim de construcție omenească. Delacroix și Ingres, mari pictori pe care eu poate nu-i mai gust atît, pictau pe *Zeița libertății*, făceau adică politică. Courbet a desenat niște cioplitori de piatră, Manet — fete simple, Fr. Rude autorul *Marseiezei*, folosea piatra pentru ca să proslăvească eliberarea poporului. Millet își oprise ochii pe țăranii semănători. Cum scrie Blaga, *îngerii lui Lamartine își tăiau aripile /ca să se facă mașiniști*. Țesătorii lui Hauptmann sînt o operă de protest social, Munch, Hodler, Kathe Kolwitz, cu *Războiul țărănesc*, sînt expresioniști protestatari, fără a fi pictori minori din cauza aceasta. Barlach desenase un cerșetor ca să spună ceva despre societatea lui, *Țipătul* lui Munch a cutremurat conștiințele unei generații, Otto Dix, George Grosz au făcut politică pe pînză, subtilul Rouault e autorul picturii intitulate *Homo homini lupus*, Goya — a faimosului *Dezastrele războiului*. În Mexic, de curînd, am putut să văd la Muzeul de artă modernă superbe pînze semnate de Siqueiros și Diego Rivera de o actualitate cutremurătoare. Dar lista nu se oprește aici. Dacă am căuta puțin și în muzică, am găsi destule teme de meditat la ideea că a face politică în artă rămîne încă o preocupare ce merită să fie salutată. A comenta realitatea în cuvînt, sunet și culoare nu e nici o erezie. Numai proștii cred că abstragerea totală de la ceea ce ne înconjoară ne dă mai mult talent.

Trebuie spus de la început că proza românească moștenește o *mare tradiție realistă*, tradiție ce nu va putea fi compromisă în nici un fel de stăruința unora de a orienta proza într-un tărîm, nu nociv, cît impersonal și fără viitor...

Este o realitate încurajatoare faptul că s-a afirmat în ultimul timp o generație nouă de prozatori despre care nu se poate spune că nu au talent și mijloace artistice. Dar unii dintre ei cultivă încă cu obstinație stări tulburi, analizate, chipurile, cu minuțiozitate, în admirația fățișă a celor aflați la vîrsta cînd ar trebui să se instruiască și să nu dea brevete de talent. Deci, o stare incertă de dibuire, situarea într-un loc

Scanned with OKEN Scanner

geografic fără hotare, eroi cu nume stranii indicînd orice meridian, o lipsă de fapte îngrijorătoare, dacă ne gîndim că traversăm o epocă plină de senzaţionale evenimente sociale, de transformări în conştiinţă. Este o nevoie de evadare ? Nu cred. Mi se pare că *evazionismul unora trădează mai degrabă o lipsă de problematică, o evitare a responsabilităţii* pe care o are orice romancier adevărat în faţa materialului captat într-o operă, o neputinţă de a viza esenţialul.

Important e faptul că sîntem beneficiarii unei literaturi solide, bine construite, cu o schelărie de o mare fermitate, şi cînd spun asta mă gîndesc la romancieri ca Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi la pe nedrept uitatul Gib Mihăescu... Toţi aceşti scriitori, la care ar mai fi de adăugat şi alte nume, au reconstituit în proza lor universul românesc dintre cele două războaie mondiale şi încă ceva mai dinainte, cu toată problematica intimă sau socială a momentelor respective. Era de fapt o necesitate de a zugrăvi stratificarea proaspătă a României, cu marile probleme ale timpului. Cred că unele din romanele lui Rebreanu sînt rău scrise, dar nu pot să nu recunosc că *Ion, Pădurea spînzuraţilor* şi *Răscoala* constituie o trilogie fără moarte, şi asta tocmai prin problematica lor, prin conştiinţa şi puterea autorului de a da o imagine proprie despre lumea în care a trăit. Rebreanu a pornit de la drama ţăranului lipsit de pămînt şi a terminat prin a încerca să stabilească erorile unor exaltaţi atraşi de mişcări politice violente şi iresponsabile. Eroii lui Camil sau Cezar Petrescu făceau procesul mai marilor zilei ce uitaseră să se ţină de cuvînt după promisiuni fantasmagonice, neînstare să rezolve contradicţiile unei lumi în care numai banul avea un rol preponderent. De această literatură nu ne putem despărţi. Au fost publicişti gata să afirme că după această serie de romane excelente a urmat un *hiatus*, reparat o dată cu apariţia unor nume mai proaspete. În alte locuri mi-am exprimat îngrijorarea în faţa acestei erori, datorită „arderii" de etape şi, poate, dorinţei de propulsare rapidă în conştiinţa publică. Sînt dator să repet că romane ca *Desculţ*, *Moromeţii*, *Scrinul negru* şi *Bietul Ioanide* nu vor putea fi ignorate multă vreme. Continuă ele dezbaterea etică şi socială a înaintaşilor ? Eu cred că da. Romanul lui Zaharia Stancu se află în linia *Răscoalei* şi e realizat la un mod poematic mai puţin obişnuit, dar nu e mai puţin zguduitor. Cît priveşte *Moromeţii*, acest

Scanned with OKEN Scanner

roman împlineşte o imagine de o fină incizie a ţăranului silit să devină şiret din cauza unei autorităţi abuzive. Coasele, topoarele şi violenţele din romanele autorului lui *Ion* au fost înlocuite cu disimularea. Romanele lui Călinescu nu sînt povestirile utopice ale intelectualităţii conformiste, cum a lăsat să se înţeleagă cineva. Înainte de orice, mie mi se pare că eroii lui Călinescu exprimă frămîntările şi idealismul unei anumite intelectualităţi care a aderat la revoluţie după ezitări şi neînţelegeri. Au existat desigur şi încercări ale altor scriitori de a surprinde realitatea muncitorească şi revoluţionară în proză. Aceste eforturi nu pot fi ignorate, şi cu atît mai rău, tăinuite numai pentru că cutărui critic i-a căzut la inimă literatura lui Robbe-Grillet, eşuată şi ea în Franţa de mult.

Ajuns aici, mă întreb dacă nu este cazul *să se facă un bilanţ obiectiv al eforturilor ultime din proza noastră,* să se stabilească limitele operelor viabile faţă de impostură, de contrafaceri. Citesc revistele noastre şi prea arareori aflu problematica majoră a zilelor noastre. Mi se pare că trăiesc un vis străin. *Mulţi din eroii acestor microromane sau nuvele, sau schiţe, trăiesc într-un tărîm fără identitate, beau toată ziua şi locuiesc în baruri :* oameni jumate reali — jumate fantome, cu o conştiinţă dificilă, proxeneţi şi impostori, negativişti de profesie şi femei uşoare.

Să nu se creadă că aş susţine că la noi au dispărut complet imoralii, impostorii, demagogii şi fiinţele necinstite. Dar, pentru dumnezeu, numai ăştia există ? Nu aveam savanţi de renume mondial, nu avem mari artişti pentru care munca este lege principală, nu avem mari ingineri, nu avem mari arhitecţi ? Nu ridică ei oraşe, poduri şi universităţi, nu stau ei pînă noaptea tîrziu în laboratoare ? Ei nu sînt interesanţi ? Nu au în primul rînd ei dreptul la un portret cît de cît lipsit de stîngăcie ? Să fie chiar atît de aliterar să fii cinstit, să te scoli de dimineaţă, să lupţi opt sau zece ore pe şantier cu inerţia ? Să stea tot românul în bar de seara pînă dimineaţa ? Să fim cu toţii nişte terorizaţi de o spaimă universală ? Să adulmecăm numai smîrcul şi putrefacţia ? Trăim cu adevărat într-o realitate drogată, şi cineva ne-a paraşutat din cer hidrocentrala de la Bicaz, că de Porţile de Fier nu mai pomenesc ? Nu, *toate astea le-am făcut noi, clasa noastră muncitoare, iar cărţile în proză — mărturii ale acestor vremuri — nu pot ocoli această realitate.* Cît de departe este această lume,

Scanned with OKEN Scanner

această nouă realitate a noastră de evaziune și suferință gratuită, de contemplare prelungă a buricului ca în doctrina Zen pentru aflarea cărui adevăr! Pentru ce se pledează în fond în unele cărți? Pentru ridicarea lenei la rang de virtute? Și dacă sînt asemenea pledoarii, de ce să le și tipărim?

În zori, cîteodată mă scoală cîte o bătaie de ciocan și aud pași sub ferestre, spre tramvaiele aglomerate. Pe întuneric, pe viscol, pe zloată, pe orice timp, lumea se duce la muncă. Fără emfază, fără trîmbițe. În jurul nostru se ridică ziduri proaspete și ceva inefabil care-mi spune că vom auzi tot mai rar cîntecele obscene ale beților și puturoșilor la începutul zilei. Mi se face rușine de propria mea inacțiune, destul de rară de altfel, și trec la masa de scris...

Realismul prozei? Desigur, realismul! El ne este cerut, impus de însăși realitatea în care trăim, pe care o construim.

S. Iosifescu

O DIMENSIUNE A CRITICII

Pe la începutul secolului trecut, Jean Paul Richter a remarcat cu iritație supraabundența de sisteme și de opuri estetice Moștenirea kantiană și pasiunea speculativă cu care romantica germană medita asupra artei contribuiseră la înmulțirea acestor construcții. Ironia situației e alta. Jean Paul se arăta excedat de înmulțirea tomurilor și a sistematizărilor în introducerea la o *Vorschule der Aesthetik*, de altfel memorabilă.

În cazuri similare se face simțită o conștiință mesianică. Autorul care constată excesele speculative se exceptează implicit, cu convingerea senină că deține adevărul și trebuie să ni-l comunice. Se observă însă în zilele noastre la inteligențe critice neliniștite, în orice caz puțin înclinate să se supraevalueze, gesturi asemănătoare cu cel făcut de Richter atunci cînd condamnă și se exceptează. Pe lîngă dezbaterile cu privire la metode, interminabile, obositoare și totuși inevitabile cît timp atitudinile și procedeele rămîn divergente, se înmulțesc și punerile în discuție ale esenței și rosturilor critice. Întrebarea „la ce bun" e subtextul comun unor eseuri cu mișcare și finalități diferite. Comună e și curba expunerii. Argumentarea pare a încolți cu obiecții activitatea critică, dar se încheie cu o pledoarie sau măcar cu o justificare.

De la distanță, s-ar părea că avem de-a face cu o cochetărie retorică din familia grupului de figuri stilistice care se prefac a nega ceea ce vor să afirme. Practicată de Claude-Edmonde Magny sau de George Steiner, această ordine a dis-

Scanned with OKEN Scanner

cursului critic e la antipodul modei și cochetăriei. Momentul actual pune în discuție critica, așa cum pune în discuție literatura. În *Eseul asupra limitelor literaturii*, publicat de Claude Edmonde Magny acum 25 de ani, cele două destine sînt inseparabile, sînt două forțe ale aceleiași aventuri spirituale. „Momentul actual" trebuie înțeles ca un proces întins pe cîteva decenii. Discuțiile despre „mass-media", despre „explozia informației", despre atracția tăcerii au accentuat însă, în ultimii ani, negația, au făcut-o mai tranșantă. Au sporit și răspunsurile, justificările teoretice, încercările de salvare prin rigoare ori prin relativizare.

Paginile care urmează nu-și propun o pledoarie de ansamblu. Susțin o atitudine ce ni se pare neglijată — mai curînd decît o metodă care s-ar pretinde unica fertilă. Vor fi silite, pentru a-și justifica opțiunea, să refacă pomenita curbă, chiar sărind peste unele momente mai convenționalizate, să treacă în revistă cîteva dintre dificultățile reale cu care e confruntată critica sau dintre imputările mai consistente ce i se aduc (lăsînd la o parte răfuiala străveche cu literatorii), să discute raportul dintre text și comentariu.

Întemeierea unei opțiuni își asumă riscul de a reveni la situația lui Jean Paul Richter. Constată abundența de enunțuri generale, dar trebuie să se întoarcă la relațiile fundamentale, încercînd doar să evite ca generalitățile să se repete inutil.

O precizare: termenul de „critică" e luat aici în accepția lui cea mai vastă, de reflecție asupra literaturii. Înglobează deci și construcțiile teoretice și cercetarea istorică. Contextul va indica momentele cînd sensul se restrînge la cel specializat, la sensul care nu poate fi izolat, dar se cere delimitat, de descriere, analiză și apreciere a unei individualități — operă sau scriitor.

DISCURSUL ASUPRA DISCURSULUI

În ultimul capitol al eseului său, Claude-Edmonde Magny, scutieră a lui Sartre, redescoperită astăzi postum după ce se dovedise una dintre prezențele cele mai interesante din anii de după ultimul război, propune criticii de artă rolul de auxiliară a filozofiei: „Se poate spune chiar că e indispensabilă

Scanned with OKEN Scanner

filozofiei pentru a-i procura o materie, pentru a o feri de a deveni ceea ce tinde prea des a fi în epoca noastră : reflecţie asupra reflecţiei, joc de oglinzi urmărit indiferent, cascadă de genitive care pînă la urmă se referă doar la sine" [1]. Dimensiunea aceasta filozofică a criticii, compromisă de gîndirea rudimentară, merită a fi luată în consideraţie, deşi în alţi termeni decît a conceput-o eseista franceză. Importanţa întrebării nu scade, chiar dacă remarcăm o ironie a istoriei. Reproşurile pe care Magny le face filozofiei, pericolele de care încearcă să o salveze oferindu-i braţul mai sigur, sprijinul vivifiant al criticii, au ajuns un refren sceptic în principalele puneri în discuţie ale criticii, ale „reflecţiei asupra reflecţiei". Se poate observa că precum în mitul platonic arta e îndepărtare la puterea a doua de lumea inteligibilă, construcţia critică devine tot mai mult discurs de gradul al doilea. Analiza critică e construcţie verbală dependentă de altă construcţie verbală. Preocupările metacritice, critica ce se ia ca obiect pe sine, se transformă într-un discurs asupra discursului, care se ocupă cu discursul... Constatăm cu iritaţie că jocul de oglinzi se complică la nesfîrşit.

O altă observaţie impusă obsedant de privirile generale asupra literaturii de azi şi accentuată de futurologi, nouă întruchipare a profeţilor, are pondere şi nuanţe speciale atunci cînd se aplică criticii. „Explozia informaţiei" se discută pe toate planurile. Problema este transpusă tot mai stăruitor din viitor în prezent. Soarta bibliotecilor, devenite instrumente tot mai greoaie, raportul dintre lectură şi mijloacele de masă, posibilitatea, respectiv necesitatea, formulată peremptoriu de Mc. Luhan de a ne rupe de constelaţia tiparului sînt semne de întrebare inevitabile. Datele generale rămîn aceleaşi pentru literatură şi critică. S-a vorbit de muntele pe care l-ar înălţa suprapunerea cîte unui exemplar din romanele apărute în cîţiva ani. Nu avem nevoie neapărat de asemenea comparaţii geografice. E suficient să răsfoim cîteva numere din revistele care recenzează mai sistematic cărţile de literatură şi din domeniile limitrofe şi ne oferă bibliografii — fatalmente parţiale şi selective : *La quinzaine littéraire*, *New York Review of Books*. Nu ne putem apăra de un sentiment de descurajare.

[1] Claude Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature Les sandales d'Empedocle*, Payot, 1967, p. 262.

Nimeni nu poate ține pasul cu masa apariţiilor cît de cît interesante, afară de cei care se mulţumesc să frunzărească volumele şi să memoreze titlurile.

Resemnarea la o informaţie parţială, renunţarea la imposibila „bibliografie exhaustivă" datează de multe decenii. Numărul de apariţii semnificative — şi acest termen rămîne cu totul incert, implică multe nedreptăţi şi necesare redescoperiri — a depăşit cu mult capacitatea de absorbţie a unei existenţe medii, cît de studioase. Discrepanţa e astăzi tot mai sensibilă.

Nu ştiu cum se rezolvă cu ajutorul ordinatoarelor, în sectoarele nonliterare, nevoia imperioasă de a alege textele indispensabile din masa informaţiilor. Programate să reţină titlurile pe baza analizei cuprinsului, ordinatoarele ar putea oferi — eventual — fizicianului ori biologului o listă selectivă, ar putea comprima informaţiile, evita redondanţa. Pentru perspectiva unui profan în ştiinţele naturii, e posibilă trecerea în acest domeniu de la bibliografia analitică la cea apreciativă. Nu mi se pare posibilă în literatură şi critică. Rămînem la maniera artizanală, la contactul direct, de preferinţă nepremeditat, cu scrierile. Opoziţia dintre puterile limitate ale cititorului şi acumularea progresivă a informaţiei e accentuată aici de imposibilitatea recurgerii la comprimate şi la reduceri. Sondajul prin ordinatoare e folosit — se pare — şi pentru literatură într-unele universităţi sau institute americane. Rămîn sceptic cu privire la eficacitatea verdictului şi deci a selecţiei alcătuite. Valorile literare au cusurul de a fi organice, indivizibile. Ar fi odihnitor să lăsăm ciberneticii grija de a rezolva problema valorificării şi ierarhizării, problemă dificilă între toate şi care a furnizat atîtea arme împotriva criticii. În sensurile pe care le dăm astăzi literaturii, artei, valorii, această degajare de răspundere nu e posibilă. Anticipaţia ştiinţifică şi futurologia au cuvîntul pentru a imagina sensurile noi, mutaţiile.

În numărul mereu crescut al volumelor de critică, eventual al articolelor, al textelor cu viaţă efemeră, care nu ajung să se fixeze în volum, ne putem imagina, ca o posibilitate statistică, situaţia capodoperei necunoscute, mai simplu spus, a gîndirii originale care riscă să rămînă uitată în gazetă sau în volumul obscur. Cînd e vorba de critică, romancierul şi poetul consideră cu sarcasm această eventualitate ce li se pare de temut în cîmpul lor de activitate. Dar revistele, paginile

Scanned with OKEN Scanner

literare ale cotidianelor încearcă periodic redescoperiri critice. Caută să desprindă din masa informației, printre platitudinile și textele care parafrazează și redigeră imperfect, ceea ce merită să fie smuls din uitare.

ECRANUL OPAC

Partea întunecată a peisajului mai cuprinde categorii de fapte care se referă și la cititorul mediu, dar și — poate mai ales — la critica pe care o citesc criticii.

Există riscul ca paginile de critică — menite, prin geneza, prin esența lor, a lumina textul, a conduce lectura spre sensurile mai ascunse, mai ambigue — să se transforme într-un surogat al texului, să-l mascheze.

Forma cea mai puțin interesantă pentru o dezbatere cu privire la rosturile criticii este aceea pe care o cunosc profesorii cînd verifică modul cum se citesc bibliografiile obligatorii ori facultative. Textul e înlocuit de recenziile sumare, cu preferințe explicabile pentru acelea mai rudimentar construite, care se mulțumesc să rezume cîteva aprecieri și comparații. Acest mod de a evita efortul contactului direct cu opera e practicat împreună cu căutarea mai savantă în dicționarele de opere și autori ori în enciclopedii, sau cu calea mai ușoară, oferită de ecranizări. („E din alt film", se scuza cu ingenuitate, la un examen, un student care confundase personajele din două romane.)

Dar, chiar fără obligații școlare, cititorul mediu citește destul de frecvent doar comentarii despre opere venerate, devenite valori clasate, dar în cea mai mare parte ignorate. Exemplele pe cale le dă Steiner sînt convingătoare și s-ar putea înmulți. Cei care au citit integral *Divina Comedie* ori *Eseurile* sînt în număr disproporționat de mic în raport cu cititorii de comentarii despre Dante sau Montaigne.

Faptul are semne algebrice opuse. Mărginirea la comentariu cu punerea în paranteză a textului e o anomalie. Generează vidul cultural, învăluie operele într-un nimb de prestigiu convențional. Dat faptul că un comentariu poate interesa chiar dacă obiectul rămîne necunoscut, mai bine zis, cunoscut indirect, se datorește unei dimensiuni a criticii asupra căreia trebuie revenit. Critica desprinsă de text macină în gol. Că își

Scanned with OKEN Scanner

poate păstra forța de captație este o formă de manifestare a mișcării ideilor care dă criticii o anumită independență.

Termenii sînt alții, dar semnele opuse există și în cazul lecturilor critice ale profesioniștilor.

Un loc comun, care transformă incultura în blazon, e și mai inacceptabil pentru critic decît pentru romancier sau poet. Nici un critic nu se gîndește să invoce apărarea propriei originalități drept scuză pentru ignoranță. Se remarcă, dimpotrivă, efortul adesea inabil de a acoperi lacunele sub pături groase de citate și referințe.

„Subsolul" lat sau notele exilate cochet la sfîrșitul volumului pot fi însă și rezultatul unei obsesii a corectitudinii. Mc. Luhan practică agresiv citatul anonim. Cîte un autor, a cărui anvergură și originalitate nu mai intră în discuție, își permite gestul de a reduce la minimum referințele, de a se mișca degajat pe un teren presupus viran. Așa a procedat frecvent Leo Spitzer. Dar criticul este adesea obsedat de năzuința epuizării unei informații practic inepuizabile. Cînd atinge chestiunile mai vii sau mai la modă, cînd se ocupă de principiile generale ale comunicării literare, de stil, de noua retorică ori de un autor în circulație, listele bibliografice se lungesc descurajator. Fiecare dintre noi a încercat șocul de a descoperi că idei înrudite sau aproape identice cu cele pe care le-a așternut cu eforturi au apărut simultan sau anterior și s-a văzut obligat, pentru a evita interpretările răuvoitoare, să facă referințe tardive la texte care nu l-au ajutat. Situația, mai rară în științele naturii, unde prioritățile, cel puțin tehnice, sînt stabilite de înscrieri și brevete, e frecventă în manipularea ideilor. Poate deveni și scuză pentru impostură — risc inevitabil. Dar, ca într-o operă de *science-fiction*, în care, în lumi simetric duble, indivizii repetă aceleași gesturi, avem uneori sentimentul că, în timp ce scriem, pe alt meridian e așternută o variantă a aceleiași idei.

Informația e indispensabilă pentru a nu forța cu zgomot ușile deschise. Povara acestei obligații riscă să creeze prin ricoșare și portițe pentru fraudă. Să-l lăsăm la o parte pe compilatorul care nu-și mărturisește sursele — situația nu este din păcate rară — și pe snobul care multiplică neglijent numele autorilor distinși pe care îi frecventează ori de care a auzit. Într-o perioadă în care accentul se deplasează de la operă spre lectură, dincolo de micile abilități, criticul debu-

Scanned with OKEN Scanner

tant suferă presiunea lecturilor. E mai mult decît aceea firească pentru alte categorii de debutanţi care amestecă urme din vocabularul şi din sintaxa poetică sau romanescă a predecesorilor.

Anii noştri au adus — şi este una din puţinele tendinţe generale ce se pot constata — o reapropiere de text. Condamnarea pozitivismului istoric s-a făcut sub acest drapel, care apropie, după cum a remarcat Barthes, critici de orientare şi preferinţe metodologice cît mai diferite. Măsura în care fascinaţia textului devine autolimitare, chiar automutilare, constituie o întrebare la care va trebui revenit. Confruntată cu planarea deasupra operei, cu construcţiile din cărţi de joc ori cu digresiunile anecdotice, reîntoarcerea la text a avut un sens profund pozitiv. Dar lentilele de împrumut riscă să o facă iluzorie. Criticul cîntăreşte cu graviate schemele lui Richards, Jakobson, Hjelmslev, propune o uşoară modificare a acestor scheme. Cînd e mai cutezător, utilizează textele destul de criptice ale lui Lacan. Aspectul modă se strecoară iritant, creează ticuri uşor de detectat. Aşteptăm analiza stilistică a acestor mode verbale, care au inspirat pentru moment doar parodiile. Dar nu modelele ne interesează. De la lentilele străine se ajunge practic la un ecran tot mai opac. Comentatorul — şi termenul devine impropriu — pare a se referi meticulos la text. Îl disecă cu ostentativă rigoare. Este însă adesea preocupat mai ales să potrivească la acest text mecanismele explicative, schemele structurale, eventual formele esteticii informaţionale. E nevoie de precizat că aici nu intră în discuţie oportunitatea acestor instrumente noi, introduse în critica ultimelor decenii, ci modul cum ele devin, în mîini mai mult sau mai puţin abile, parţializări ale lecturii, cum sînt făcute să se interpună între cititor şi text ! Nu am vrea să reluăm, decît în minimă măsură, indispensabilă, discuţia asupra metodelor. Fenomenul nu se petrece doar la nivelul debutanţilor. Ce a mai rămas din Racine în polemica dusă de exponenţii noii critici — Barthes, Doubrovsky, pe baza lecturilor foarte diferite ale lui Mauron, Goldman sau Barthes — cu „racinianul universitar", Picard ?

Cele spuse pînă aici par a sprijini un act de acuzare împotriva criticii. Nu urmărim un *suspense* al argumentării. Descriind aceeaşi pomenită curbă, paginile de faţă nu acceptă verdictele sumbre cu privire la inutilitatea bătrînei ocupaţii.

Scanned with OKEN Scanner

Altfel, evident, ar fi renunțat să mai adauge alt text la nenumăratele care se scriu în acest moment, pretutindeni.

Rațiunea de a fi a elefantului este că există. Dacă pornim de la lector, constatăm existența unui public al criticii. Este mai larg pentru publicații. Se situează pentru cititorii și cumpărătorii de volume mult după roman, dar înaintea poeziei și a teatrului, cel puțin dacă pornim de la criteriul imperfect al tirajelor. În acest domeniu sînt utile cercetările de sociologie literară, care să ne ofere, pe lîngă comentarea cifrelor, prin anchete conduse mai cu rigoare și pe un număr suficient de cititori, date analitice cu privire la compoziția amănunțită a acestui public, la preferințele și la mobilele lui. Din experiențe fragmentare, de la cititorii pe care îi întîlnesc, criticii știu că e vorba de un nucleu format în special de elevi, studenți și profesori, dar că respectivul public este mai vast decît cel școlar și universitar. Cuprinde — și nu e vorba doar de lectorul cu pasiune nediscriminată, care citește de toate, ci de cel cu preferințe — pături sociale foarte diferite, cu prezența notabilă a unor categorii de liber-profesioniști.

Mai interesante ar fi răspunsurile cu privire la ceea ce caută acest public în lectura critică. Există, cu o pondere ce nu poate fi minimalizată, și interesul utilitar. Elevul și profesorul urmăresc să afle modele de analiză, ba chiar aprecieri autorizate, formulări ce se pot cita sau împrumuta. O prejudecată greu de extirpat, alimentată de tradiția retorică și didactică, realimentată astăzi în mod ciudat de direcții critice riguroase, de tip lingvistic, năzuiește la un model ideal și unic de analiză literară, după exemplul analizei gramaticale. Pe plan didactic, normarea analizei literare naște monștri. Dar în ciuda diversității năucitoare a metodelor, gesturilor, stilurilor critice, iluzia modelului de analiză ideal și unic stăruie. Acest model e cerut cu iritație teoreticianului. La un asemenea nivel al intereselor sînt preferate lucrările cuminți, chiar plate, oferind o sistematizare clară, ușor de împrumutat. Din fericire, aria intereselor e departe de a se suprapune unui public în căutarea modelelor de imitat. Ca și ceilalți amatori de critică, cînd citesc matur, profesorii și elevii caută în comentariu sensurile suprapuse, justificarea unor impresii și aprecieri trezite vag de operele literare și pe care intuiția lui G. Călinescu sau a lui Pompiliu Constantinescu le-o comunică cu forța descoperirii, caută autoelucidarea și stimulentul.

Scanned with OKEN Scanner

Audiența criticii se lasă evoluată și la polul celălalt, în opiniile criticului despre activitatea sa. Formulările diferă, dar sensurile coincid pe largi parcursuri. George Steiner leagă locul „modest și vital" al criticii de trei funcții. „În primul rînd, ea ne arată ce să recitim și cum. Ansamblul literaturii este evident imens și presiunea noului, constantă. Trebuie să alegem, și în această alegere critica are rostul ei"... „În al doilea rînd, critica poate să pună în relație" (*connect* [1]). Steiner se referă la relația dintre literaturile naționale. Critica nu permite uitarea ori deformarea operelor, ajută să fie „adunată și descifrată cenușa cărților arse de ostilitățile și prohibițiile politice". Este, de asemenea, relația dintre trecut și prezent. A treia funcție a criticii e cea mai importantă. Este „aprecierea literaturii contemporane". Steiner face distincția discutabilă între literatura contemporană și cea imediată. „Cea imediată îl privește pe recenzent. Dar e limpede că criticul are răspunderi speciale față de arta epocii sale. El trebuie să se întrebe nu numai dacă (această artă, n.n.) reprezintă un progres tehnic sau o rafinare, dacă adaugă o nuanță de stil sau exploatează cu dibăcie sensibilitatea timpului, ci și dacă ea contribuie cu ceva sau sustrage din rezervele micșorate ale inteligenței morale. Care e măsura omului propusă de această scriere ?"

„Funcția" este unul dintre termenii ce par compromiși prin abuz, fenomen care confirmă în bună măsură concepția lui Steiner despre mutilarea „limbajului", despre fluxurile, refluxurile, deformările și abandonările pe care evenimentele sociale grave le provoacă în limbajul literar sau critic. Cu privire la rostul criticii sînt de notat multe excese și multe reacții excesive la excese. Manipulate în sensul strict al unor atribuții legiferate, „funcția îndrumătoare" și „funcția apreciativă" au devenit pedagogie și verdict. Verificarea judecății asupra lumii implicate în operă, formulă, în cel mai bun caz, metaforică, a fost interpretată literal. Refluxul a însemnat punerea în indefinită paranteză a acestor rosturi, orientarea metacritică, uneori interesantă și fertilă epistemologic, frecvent narcisistă.

„Funcție", „finalitate", „adresă". Oscilarea termenilor e neesențială. Rostul îndrumător al reflecției despre literatură nu e

[1] G. Steiner, *Language and Silence, Essays on Language, Literature and the Inhumane*, Atheneum, 1967, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

contestat nici de aceia care îl uită în practică. E totuşi faţa cea mai brăzdată de timp a acestei activităţi. Dezminţirile ironice date de posteritate, erorile de diagnostic mereu citate, profeţiile total contrazise alcătuiesc un dosar gros. El provoacă bucuria răzbunătoare a inamicilor intimi ai criticii : creatorii de ficţiuni — dramaturgul, poetul, romancierul —, chiar cînd aceştia practică şi ei exerciţiul critic. Nu e cazul să răsfoim din nou dosarul. Să constatăm că — tot timpul repusă în discuţie — funcţia aceasta de a ajuta lectura mai puţin avizată se păstrează ; creşte în importanţă o dată cu explozia informaţiei. Criticul nu poate înlocui imaginarul ordinator apreciativ. Nu mai poate îmbrăţişa, în 1970, toate apariţiile unui sector, oricît ar fi de specializat, decît dacă recurge la lectura în diagonală. Dar, oricum, posibilităţile lui de triere îl ajută pe cititor. Pîrghiile pe care i le oferă sînt uneori de carton, sau acţionează în sens contrar, de la critic la critic. În mare, îi sînt utile.

Rostul explicativ (după formularea mai precaută a lui Steiner, „punerea în relaţie") nu poate fi nici el abandonat. Îl practică, adesea cu precauţii oratorice, chiar criticul de orientare impresionistă, adversar al eşafodajelor teoretice şi al stilului argumentativ. Puţini se rezumă să discute opera, menţinînd-o în vid. Situarea înseamnă stabilirea de raporturi pe axe diferite : a istoriei literare, a ambianţei culturale şi sociale. Chiar hulita raportare biografică e tolerată cînd devine răspuns compensator şi se înarmează cu instrumente psihocritice. E mare distanţa de la încercarea ambiţioasă şi fatal simplificatoare, de la explicaţia tainistă, la aceste raportări prudente. Dar atitudinile se înrudesc.

Steiner vorbea de „măsura omului" pe care o propune scrierea şi pe care o descifrează criticul. Asupra acestei dimensiuni vrem să ne oprim şi asupra tipului de reflecţie despre artă pe care îl configurează. Sînt întrebări care presupun cîteva consideraţii cu privire la raportul dintre text şi comentariu. Dar, mai înainte, se cuvine menţionată o falsă problemă. Devenite un loc comun al generalizărilor cu privire la critică, specializările sînt acceptate totuşi cu greu. O arată mici iritaţii şi înţepături uzuale. În principiu, admitem fie preferinţele pentru critica pe viu, cotidiană, fie pentru construcţiile de respiraţie mai largă. Precizăm întotdeauna, cînd distingem critica de teoria artei, că n-a existat critic sau teoretician de anver-

Scanned with OKEN Scanner

gură care să se închidă în specialitatea lui, să practice numai cronica şi recenzia ori să o refuze, năzuind să construiască doar zgîrîie-nori mai mult sau mai puţin solizi. Constatăm interferenţele şi acceptăm specializările, tolerăm un tip Sainte-Beuve şi un tip Taine (construcţiile vaste ale primului sînt puţin teoretizatoare, articolele celui de al doilea tratează foarte rar despre o operă, capătă ambiţii monografice, chiar cînd au puţine pagini). Acceptate în principiu, orientările preferenţiale sînt greu tolerate în practică. Severităţile, aluziile sarcastice abundă. Cele două categorii de comentatori ai literaturii se judecă tot atît de dur cum o fac creatorii de literatură cînd servesc criticii în ansamblul ei, drăgălăşenii de felul „compensării unei impotenţe spirituale". Şi aceasta nu numai în hîrţuielile obişnuite care constituie condimentul revistelor literare.

La una dintre foarte numeroasele mese rotunde ţinute la noi, un critic, printre cei mai pătrunzători şi, ceea ce este cel puţin la fel de important, mai cu ţinută din generaţia tînără, s-a răfuit în trecere cu cei care dau sfaturi „criticilor activi". „Ei ştiu ce este critica", scria el ironic. Formularea mi s-a părut neclară. E perfect justificată dacă opoziţia se referă la cei care scriu şi la cei care dau numai sfaturi. S-ar referi însă la o situaţie mai veche. Dacă critica activă cuprinde, ca într-o subbreaslă, pe deţinătorii permanenţi ori semipermanenţi de cronici şi recenzii, pe cei care urmăresc apariţiile la zi, aprecierea e discutabilă, ca orice ierarhie a genurilor. La fel de discutabilă ca şi atitudinea lui Steiner, care, deşi apărător al opticii contemporane, distinge între literatura contemporană şi cea „imediată" şi o repartizează neglijent pe ultima recenzenţilor.

Practicată exclusiv, servită eventual cu sos polemic şi cu cochetării stilistice, funcţia de îndrumare atît de necesară se autoanulează. Cronica ce renunţă la celelalte dimensiuni, la punerea în relaţie, la căutarea unui substrat, a unor rezonanţe create de text, dar depăşindu-i litera, poate fi concurată de alte moduri de apreciere, mai puţin pretenţioase şi mai expeditive. Astfel sînt listele alcătuite de tot mai numeroase publicaţii. Unul sau mai mulţi critici clasează cartea, spectacolul sau filmul, le acordă, ca şi coniacului, trei sau cinci stele. Iar la antipodul criticii-etichetă, cea care neglijează cu dezinvol-

Scanned with OKEN Scanner

tură concretul literaturii, scapă privirilor, se pierde înspre stratosferă.

Sîntem readuşi — şi pe această cale — la relaţia dintre text şi reflecţie critică, la servituţile şi la libertatea îngăduită acestei reflecţii.

DEPENDENŢĂ ŞI INDEPENDENŢĂ

Reîntoarcerea la text a devenit în ultimele decenii un numitor comun pentru tendinţe eterogene. Este singurul pe care îl află Barthes, într-un articol din 1963, pentru greu definisabila nouă critică. Pe drumuri fenomenologice, mai frecvent, pe drumuri lingvistice, respectul faţă de text şi oroarea de extrapolare s-au accentuat progresiv. Au practicat-o Spitzer sau Auerbach în cîteva dintre construcţiile monumentale pe care le cunoaşte critica secolului nostru. Dar pentru adeptul de astăzi al metodelor lingvistice, pentru cercetătorul însetat de rigoare, mişcarea lui Spitzer, într-adevăr foarte liberă, pare inacceptabilă, numele lui e rar pronunţat. „Pentru că s-a întîmplat să fiu lingvist...", scrie Spitzer într-un studiu metodologic, în care afirmă că declanşarea stilistică poate fi pornită de fapte foarte diferite, adesea altele decît cele lingvistice *stricto sensu*, de un procedeu compoziţional etc. Astfel de formulări par eretice căutătorului contemporan de rigoare. Analizele structurale sau semiologice se ciocnesc însă de riscul menţinerii la fragmentar. Identifică şi formalizează modèle, structuri parţiale. Cînd nu au infatuarea să clameze că au cucerit absolutul, constată însă dificultatea de a descoperi codul particular al operei.

Mai interesant este de remarcat modul cum limbajul rigorii se aliază sau trece spre altul de tip opus. Trebuie disociat şi aici fenomenul genuin de aspectul modă. Textele incandescente ale lui Kierkegaard, care prin intermediul lui Kafka au deschis drum în proza contemporană, tind să fie transformate în bază estetică pentru meditaţia despre artă. La nivelul snob pătrund în garderoba critică, cu altoiuri din exponenţii ruşi ai existenţialismului. Limbajul rigorii, schemele lingvistice se îngemănează cu termeni de provenienţă teologică, cu ermeneutica şi cu soteriologia. Logodna această ciudată între procedee şi vocabulare diferite este de multe ori altceva decît etalarea

Scanned with OKEN Scanner

snobă. Nu aș vrea să fac generalizări pripite. Mi s-a părut însă semnificativ să văd cîțiva tineri cu penetrație și informație neobișnuite practicînd în discuții de cenaclu sau în texte încă neapărute această modificare de limbaj.

Barthes a vorbit într-o prefață despre „circularitatea infinită" a limbajelor critice. În context, aserțiunea suna relativizator, era o formă a mult discutatei orientări metacritice. S-ar putea vorbi mai curînd de o circularitate a atitudinilor critice și de translația (uneori chiar de saltul) de la o atitudine la cea opusă.

Circularitate sau, mai curînd, oscilație. Năzuința spre rigoare a dus la împrumuturi, chiar la subordonarea față de limbajele precise ale lingvisticii și matematicii. Dar, ivită în primul rînd din repulsia față de vagul speculativ, din iritatea stîrnită de prelungirea sterilă a discursului asupra discursului, rămînerea la rigoarea mărunțită ajunge să pară nemulțumitoare. E căutată altă dimensiune a criticii, sînt încercate combinațiile paradoxale, aliajul între schemele și formulele matematice și meditația neliniștită.

În peisajul contemporan al criticii, căutarea de trăsături generale este tot atît de riscantă ca și în literatură. Ar fi un joc prea ușor. Fiecărui factor comun i se pot opune multe fapte care îl contrazic.

Printre puținele achiziții care pot fi considerate general acceptate, două idei străvechi au fost reînnoite și au căpătat bază de susținere din discipline cu statut științific mai cert. Arta ca ordine ipotetică, și nu ca o transcriere plată a realului, deci categoria posibilului artistic, se află implicată în comparația aristotelică dintre poezie și istorie. Ideea unei funcții specific artistice a limbajului e prezentă din primele meditații asupra cuvîntului, revine apoi mereu.

Sînt considerații de protoistorie în gîndirea despre literatură. Lingvistica, de la Saussure încoace, semiotica, pe altă cale, estetica și filozofia semantică, epistemologia, neoretorica au dat toate acestor locuri comune un conținut și o fundamentare multilaterală. Această condiție a literaturii poate fi privită cu neîncredere de matematicianul care cîntărește totul doar din punctul de vedere al preciziei, al univocității. Am ascultat la un colocviu de semiotică intervenția unui extrem de inteligent matematician, care, demonstrînd precizia limbajului for-

Scanned with OKEN Scanner

malizat, condamna retorica pentru echivoc. Poetica matematică acceptă însă existența paralelă a limbajului științific și a celui artistic, constată condiția ambiguă a celui de-al doilea și face eforturi interesante să-l treacă sub obiectivul propriu, să-l cerceteze cu mijloacele matematicii calitative [1]. La polul opus, ambiguitatea devine în critică sinonimă cu incertitudinea și justifică libera interpretare. Opera nu mai este, ci devine.

Interpretările sînt, deci, mult mai puțin convergente decît constatările. Dar la nivelul microcontextului sau la acela al arhitecturii complexe a operei literare (organizarea poemului, respectiv modul narativ, punctele de vedere, elipsa, sugestia etc.), polifonia operei, capacitatea ei de a suscita simultan ori succesiv interpretări care să difere, dar să nu fie exclusive, sînt puncte de pornire acceptate.

Teritoriul rămîne incomplet defrișat. Încercările mai sistematice de a construi o „retorică generală", pe baze lingvistice, cum e lucrarea colectivă, meticuloasă și adesea fină a unui grup de esteticieni și lingviști belgieni [2], lasă să se vadă punctele încă obscure, divergente. Pe lîngă amînarea întrebării fundamentale: „cum se transformă retorica în poetică, cum poate fi introdus cu rigoare minimă punctul de vedere axiologic" — există dezacorduri și cu privire la multe situații particulare, chiar la traducerea în termeni lingvistici a diferitelor categorii propuse de vechile retorici.

Cîmpul comun și punctele de vedere asupra cărora s-a stabilit acordul dau totuși coerență și soliditatea unor preocupări intensificate în ultimele decenii, stimulate de cîteva cugetări ale lui Paul Valéry, urmărite cu mijloacele unor discipline atît de diferite.

Condiționată de acestă polisemie, meditația despre artă presupune un raport între text și comentariu, în care o anumită libertate e inseparabilă de o anumită independență. Polifonia textului creează o justificare pentru mult ironizata îndeletnicire critică. Comentariul — termen luat aici în sensul cel mai larg, cuprinzînd și menținerea aproape de text a analizei stilistice și construcția îndrăzneață *susținută* de un text ori de mai multe — nu-și mai poate propune nici totala servilitate,

[1] Vezi S. Marcus, *Poetica matematică*, 1970, Ed. Academiei R.S.R.
[2] *Rhétorique générale par J. Dubois, F. Edeliné, J. M. Khinkenburg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon*, Larousse, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

nici absoluta libertate. Traducerea critică univocă a unui text ar fi tot atît de inutilă ca şi mimetismul naiv al artei de tip proces-verbal. La ce bun să încerci să dublezi, chiar cu gust şi practicînd o gesticulaţie de tip literar, ceea ce configuraţia individuală comunică cu propria ei eficacitate, cu puterea ei de a pătrunde şi iradia pe toate planurile — senzorial, afectiv, intelectual ?

Cele două laturi — ordinea ipotetică pe care se construieşte literatura şi ambiguitatea, polifonia acestui tip de comunicare — nu sînt separabile. Pedalarea unilaterală asupra uneia intră în contrazicere cu cealaltă. Conceperea literaturii doar ca ordine fictivă şi construcţie verbală pune în paranteză multiplicitatea de semnificaţii. Jocul dintre semnificant şi semnificat propriu funcţiei poetice devine atunci interes exclusiv pentru semnificant, atotputernicia expresiei.

Astfel înţeles, raportul dintre text şi comentariu poate accepta metode, procedee, gesturi criptice foarte diferite, cît timp ele propun o soluţie coerentă, echilibrează dependenţa cu libertatea ; cît timp nu rămîn la exegeza mioapă a vechilor şi noilor gramaticieni nici nu tratează textul cu dezinvoltură, ca pe un punct neutru de pornire, menit să stimuleze creaţia critică. De aceea, preferăm să vorbim de construcţia critică, şi nu de critica creatoare. Nu situăm discuţia la un nivel exclusiv terminologic. În circulaţia ei destul de neprecisă, traducînd vag termenul de „ambiguitate", „critica creatoare" se manifestă frecvent ca un neoimpresionism mai bogat echipat teoretic. Porneşte de la ultimele teorii lingvistice şi semiotice ; de la Hjelmslev, de la Chomsky, dar devine reîncarnarea constatărilor impresioniste cu privire la variabilitatea gustului şi la imposibilitatea stabilirii unui consens şi a unui adevăr critic. Din această optică, în relaţia obiectiv-subiectiv, în relaţia dintre operă şi interpretare, primul termen fiind considerat prin esenţa lui ambiguu, *deci* incognoscibil, are doar funcţia de stimulent.

Dacă traducem ambiguitatea prin polivalenţă şi, fără a atribui comunicării literare o precizie sec conceptuală, care ar steriliza-o, accentuăm nu magma, amorful, ci multiplicitatea semnificaţiilor, comunicate din unghiuri variate şi din planuri diferit luminate, se justifică termenul de construcţie critică şi direcţiile de activitate, foarte variate, pe care le desemnează.

Scanned with OKEN Scanner

Marile opere fiind inepuizabile, comentariul reține o parte din polifonia semnificațiilor. Complicația manieristă poate fi diferențiată de polifonie ; *Macbeth* și *Don Quijotte* suscită construcții pe care configurațiile artificial meșteșugite ale unui poem manierist nu le fac posibile. Ar fi însă naiv să expediem în trecere prea dificila problemă a valorificării. Distincția dintre polifonie și complicație, pe planurile inseparabile ale expresiei și semnificației, e uneori evidentă. Este, mai frecvent, dificilă.

Construcția critică este astfel obligată la reducție. Termenul de critică integrală e impropriu în măsura în care implică iluzia unui comentariu exhaustiv. Se justifică doar la nivelul mai modest al îmbrățișării operei din diferite puncte de vedere, al răspunsului la cîteva întrebări fundamentale, care să nu se mascheze una pe alta : examinarea structurilor, ca și raportarea la autor, la ambianța istorică și socială. Reducția, imposibil de evitat, reține semnificațiile în acord cu preocupările criticului și cu preocupările epocii.

Shakespeare, contemporanul nostru, formula expresivă a lui Kott, banalizată de utilizări prea frecvente, e aplicabilă la nenumărate tipuri de texte și de construcții tipice. Poate fi valabilă pentru un eseu istorico-literar, cum e pomenita lucrare a lui Kott, pentru o analiză de stil sau pentru o clădire teoretică ridicată pe cîteva texte.

Poligonul de susținere e uneori prea mic. Atunci construcția apare ingenioasă, atrăgătoare, dar șubredă. Cînd Marthe Robert confruntă pe cîteva sute de pagini *Don Quijote* cu *Castelul* lui Kafka și stăruie asupra analogiilor — parodia unei experiențe romanești —, pentru a apropia cele două romane sub semnul relației foarte generale dintre vechi și nou [1], construcția critică ni se pare bogată în nuanțe, dar puțin consistentă în ansamblu. Ea rămîne stimulatoare. În ciuda autorilor de rechizitorii și a iubitorilor de situații nete, aprecierea critică a criticii nu comportă doar note de trecere și judecăți de respingere. Noile puneri în relație, construcțiile mai vaste pot fi doar stimulatoare. Betonul armat e rar chiar în cele mai importante clădiri ale criticii. Dar, peste coeficientul de aproximație pe care în stadiul ei încă nematematic îl implică aser-

[1] Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau, de Don Quijote e Kafka*. Payo, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

țiunea critică, se simte cînd comentariul remodelează textul cu gesturi mîngîietoare. Discursul asupra discursului e în astfel de cazuri interesant, dar neconvingător.

Acest risc a creat o mai veche reacție la asemenea construcții. Pozitivismul istoric le-a privit cu neîncredere, după cum a amînat nedefinit aprecierea, a considerat mai important să „vadă clar", recte să inventarieze, decît „să judece". Tendințele contemporane, violent ostile pozitivismului istoric, împărtășesc și ele rezervele față de construcțiile critice mai ambițioase. Sînt împinse astfel spre excese opuse. Unul dintre reproșurile cele mai frecvente făcute direcțiilor critice și estetice, cu punct de pornire lingvistic, este fragmentarizarea, îmbucătățirea exercițiului critic. Reproșul e justificat. Construite cu siguranța gustului, cu acuitatea lui Jakobson sau Lévi-Strauss, analizele au mai mult rostul de a ilustra o metodă. Așa se întîmplă în cunoscutul text despre sonetul baudelairian, (Jakobson — Lévi-Strauss), ori în analiza unui poem de Brecht (Jakobson). La nivelul exercițiilor făcute de lingviști cînd pășesc într-un domeniu care, fără a o mărturisi și poate fără a și-o mărturisi, le rămîne străin, impresia de exercițiu ilustrativ și de menținere la mecanisme parțiale este și mai sensibilă.

DIMENSIUNEA NEGLIJATĂ

În raport cu masa textelor critice, ambițiile arhitectonice mai vaste s-au împuținat în anii noștri, deși o recapitulare a ultimelor trei decenii ar putea cita un număr de titluri și de nume. Reconstituind faptele după o arhitectură profund personală, *Istoria literaturii române de la origine pînă în prezent* ori monografiile despre Alecsandrescu și Filimon ale lui Călinescu sînt clădiri stilistice foarte diferite, dar comparabile cu *Arta prozatorilor români* a lui Vianu. Critica universală a acestei perioade alătură lucrări ca acelea ale lui Auerbach și Curtius.

Se practică mai rar în momentul 1970 o anumită direcție. Nu este ușor s-o desemnezi. Cîteva denumiri ce i s-ar putea da reprezintă de fapt categorii deosebite, și au fost compromise de unilateralizare. Ca și „literatura de idei", „critica de idei" implică o desprindere nedorită de concretul textelor. Textele

Scanned with OKEN Scanner

sau autorii devin doar stimulente abandonate pe drum. Eseurile filozofice, sociologice, estetice nu mai au nevoie de pledoarii. Ne referim însă la alt tip de construcţie, învecinat cu eseul, şi totuşi deosebit, la tipul de text critic care confruntă cîteva cărţi, cîteva drumuri scriitoriceşti, chiar cîteva individualităţi privite din mai multe unghiuri, pentru a căuta ceea ce Claude-Edmonde Magny a denumit „o aventură spirituală", iar Steiner, „o măsură a omului". Cîteva întrebări străvechi ale cunoaşterii plutesc în subtext, inseparabile de modalităţile proprii comunicării literare, de reflexele unei opere sau ale unui destin de scriitor. Pot fi puse în discuţie la dimensiunile unei monografii de mică întindere, cum e studiul lui Gaëtan Picon despre Malraux, construit pe calapodul colecţiei de popularizare „Par lui-même". Pot confrunta fie două opere, cum a făcut-o Marthe Robert — cu excesele speculative remarcate — *Don Quijote* şi *Castelul*, fie un fenomen urmărit într-un rapid excurs istoric. Steiner constată în cîteva studii memorabile „retragerea din faţa cuvîntului". O face cu atitudini ambivalente, iritat de devalorizarea şi de siluirea cuvîntului, care s-au petrecut în ultimile decenii. Recunoaşte tragicul acestui refugiu în tăcere, dar refuză să accepte abdicarea cuvîntului, amputarea, „animalului cu limbaj" de ceea ce l-a singularizat pe scara biologică. Steiner nu e un temperament foarte optimist. Dar încheierea unuia dintre studii devine punere în gardă, apel. Îl citează pe Oppenheimer în legătură cu ruptura comunicării dintre ştiinţe, cu fragmentarizarea şi izolarea verbală pe care le implică intensa specializare, dar nu acceptă „o atare viziune sumbră în istorie, etică, economie sau în analiza şi formularea conduitei sociale şi politice". „Aici literatura trebuie să-şi reafirme autoritatea împotriva jargonizării. Nu ştiu dacă lucrul poate fi înfăptuit, dar miza e mare. În epoca noastră, limbajul politic a fost infestat de obstrucţie şi demenţă. Nici o minciună nu este prea grosolană pentru expresia pătimaşă, nici o cruzime nu-i prea abjectă pentru a-şi găsi apologia în verbiajul istoric. Dacă nu putem reda cuvintelor din ziare, legilor şi actelor politice oarecare claritate şi stringenţă a sensului, vieţile noastre se vor apropia mai tare de haos." [1]

Întrebarea şi neliniştile lui Steiner lărgesc teritoriul în dezbatere, trec de la literatură la toate modurile de prezenţă a

[1] G. Steiner, *op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntului. Dar reflecţia se poate restrînge la comunicarea propriu-zis literară fără a renunţa să extragă din construcţiile verbale ale operei, din cotiturile unui drum rezonanţele unor asemenea întrebări, soluţii, aspiraţii. Se poate fixa pe o singură latură astfel, poate căuta în diversitatea tipurilor sau în devenirea istorică modul cum persistă — modificîndu-se — o atitudine. Din răspunsurile polifonice pe care le oferă operele, construcţia critică reuşeşte să se înalţe în măsura în care nu transformă aceste sensuri în simplu mortar pentru clădirea comentariului, în pretexte pentru dibăcii retorice. Critica nu mai aspiră să extragă toate virtualităţile textului. Dar vrea să dialogheze cu el, să-l confrunte, să-l coreleze cu un punct de vedere din zilele noastre. Clădirea se ridică, există în sine şi în raport cu textul atunci cînd reuşeşte această echilibrare a dependenţei şi independenţei. Cînd ne convinge că implicaţiile pe care le-a descifrat aparţin operelor, că modul în care au fost configurate nu e arbitrar, dar că reflecţia critică răspunde unor frămîntări ale timpului nostru.

Asemenea construcţii, organizate în ordine istorică, sînt adesea sesizări de persistenţe în neîntrerupta schimbare. Cînd constatăm că lucida luare de conştiinţă a omului este ameninţată de anxietate şi de siluirea cuvîntului, care îl obsedează pe Steiner, sau cînd confruntăm între ele cîteva afirmări literare ale dublei condiţii : măreţia şi micimea omului, nu ne mărginim la repetarea unor „preocupări eterne". Pe ecranul infinitului şi aplicate omului, asemenea vocabule sînt vide. Nu e vorba nici doar de a ilustra literar o generalitate. Dialogul între prezent şi trecut se duce cu semnificaţiile unor opere care de la Montaigne şi pînă la Musil răspund în moduri singulare şi totuşi asemănătoare. Confruntarea înseamnă aici să încerci a desprinde tocmai felul cum timpul, omul, lumea proprie a operei au modelat deosebit o atitudine înrudită : luciditatea.

Astfel de încercări de critică „filozofică", „umanistă" „noetică" se justifică în măsura în care refuzînd să considere literatura ca pe o ordine pur verbală, nici nu filtrează semnificaţiile pînă la abstractizare. Semnificaţiile sînt căutate în configuraţiile concretului, în implicaţiile diferit luminate ale textelor, în ceea ce e spus şi ceea ce se lasă bănuit. Am folosit între ghilimele termenii căzuţi în mare măsură în desuetudine, termeni care provoacă fie iritaţie, fie zîmbete ironice. Speculaţia,

Scanned with OKEN Scanner

punerea în paranteză a literarității, simplificarea suficientă au așezat asupra acestor termeni balastul istoric pe care îl cunoaștem. Dar dacă nu ne resemnăm la neoalexandrinism, nu putem neglija menirea criticii de a pune scrierilor întrebările zilei de azi. E un drum pe care „Doppelgänger"-ul literaturii, cum i s-a mai spus, își poate justifica existența. Speculațiile asupra mijloacelor de masă și asupra comunicării în genere vorbesc astăzi de ineficiența cuvîntului. Anticipațiile fantastico-științifice pot constitui viziunea unei lumi care a renunțat la cuvîntul scris și rostit, care comunică doar electronic și prin simboluri matematice, a unui univers glacial de semnale, lipsit de încărcătura afectivă a verbului. Această viziune a viitorului poate apărea unora ca o anticipație suportabilă, altora le poate apărea ca un coșmar. Dar discutăm un raport al prezentului. Cît timp vorbește literatura, cu ambiguitățile și cu polivalența cuvîntului, critica nu dispare. Stîrnește animozități, acumulează adesea discursul asupra discursului, dar pune mereu întrebări necesare iritabilului său geamăn.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Beniuc

REFLECȚII DESPRE PARTINITATE

Indiscutabil, există o autonomie a esteticului, a matematicilor, a sportului, a chimiei, a poeziei lirice și așa mai departe. Căci fiecare din aceste activități umane își are metode proprii de abordare, activități specifice, legi și reguli care nu se confundă cu alte activități umane. Niciodată un fotbalist nu se visează omologat cu un violoncelist, iar laureatul premiului Nobel pentru biochimie nu invidiază pe cel pentru literatură. Deși toate aceste activități, „autonomă" care mai de care, nu sînt decît niște aspecte și niște derivații ale socialului, propriu-zis ale general-umanului, și, oricît se supără unul sau altul, ale politicului, adică ale organizării și conducerii cetății —, în ciuda oricăror contradicții existente în sînul ei.

Pe mine ceea ce mă nedumerește nu o dată este faptul că esteticul n-ar vrea să se „întineze" călcînd din greșală în „băltoaca" politicului. De cele mai multe ori aici e vorba nu de „estetic", un domeniu excesiv de vast, mult dincolo de toate granițele tuturor artelor, ci de „literar". Dintre arte, literatura rămîne totuși cea mai explicită, tocmai pentru că folosește limbajul articulat. Poezia, romanul, drama sînt prin excelență un dialog între autor și public, la modul *vorbit*. Iar a vorbi înseamnă a comunica ceva. Ce ? o să întrebe cineva. *Literatură !*, s-ar putea răspunde la modul cel mai naiv imaginabil.

Nici măcar cei mai platonicieni sau leibnizieni metafizicieni nu pot afirma că vreun domeniu de activitate umană, vreo idee demnă de acest nume există, în sine, din sine și pentru sine, ajungîndu-și sieși, ca finalitate întru finalitate ! Dacă ar fi așa, ne-am putea așeza pe un scaun într-o stare de supremă

beatitudine și perfectă nemișcare, zicînd sau cugetînd, odată pentru totdeauna, ca doctorul sau profesorul Pangloss al lui Voltaire : „Totul e spre mai bine în cea mai bună dintre toate lumile posibile". Nu știu dacă din fericire sau din nefericire pentru om, dar lucrurile nu stau nici pe departe așa. Nu sîntem monade impenetrabile și fără comunicație între ele. Existăm social și politic — indiscutabil fiecare și biopsihic și fiecare cu individualitatea și personalitatea sa, în mediu, și total rupți de el — și încă ! — numai în caz de desăvîrșită schizofrenie. Existența monadică leibniziană este tot așa de adevărată de exemplu ca a spune că, substanțial, deci material, „există" tenebre, cînd în realitate nu e vorba decît de *absența*, non-existența, în cazul întunericului, a luminii. În sine o fi existînd numai universul, dacă e unul singur și nu mai e altceva în afară de el. Încolo, există numai foarte complicate sisteme de interrelații.

Repet, dintre arte, literatura, scrisă ori vorbită, este cea mai învestită cu forță de penetrabilitate în sufletele oamenilor, datorită tocmai caracterului ei de inteligibilitate imediată prin cel mai general uman sistem de comunicare : limba sau limbile, relativ ușor transponibile una în alta. „Spune-mi o poveste !", zice copilul, de cînd începe să priceapă graiul părinților, iar imaginația lui „vede", „aude" și „simte" ceea ce e incifrat în cuvinte și ceea ce nu-i este dat în realitatea imediată. Aici e tot secretul literaturii și al scriitorului : să facă să vezi ceea ce nu-ți sare de la sine în ochi, să te miri, să înțelegi, să aprobi ori să dezaprobi — și asta numai privind prin pînza magică a cuvintelor potrivite anume cu meșteșug, dar nu de dragul lor, ci de dragul a ceea ce ar vrea să zică autorul. Iar autorul e unul de-ai tăi, de-ai altora sau de-ai nu știu cui, dar în orice caz, vine cu ceva ce nu te lasă indiferent, dacă e un adevărat autor.

Deci, oricum autorul e angajat în slujba omului, și încă de bună voie ! Și mai mult decît oricine, scriitorul, ca și artistul în general, este liber de a-și accepta sau de a nu-și accepta soarta. Căci nimeni în lumea aceasta, în afară de propria conștiință, nu te poate obliga să scrii. Dar dacă odată te-ai angajat pe acest drum, nu te poți lepăda de răspunderile ce ți le impune, dacă vrei să te menții în demnitatea ce ți-o conferă. Pentru că nu încape nici o îndoială că a fi scriitor este o demnitate, indiferent dacă unii dintre contemporani

Scanned with OKEN Scanner

îi contestă această calitate sau alţii i-o exagerează. Dar pentru ca demnitatea să existe, opera autorului trebuie să pătrundă în opinia publică, în inima oamenilor, cu necesitatea unei legi obiective.

Poporul italian a existat, cum e şi logic, înaintea lui Dante (1265—1321). Dar alta e faţa culturală a ţării, luminată de timpul care trebuia să vină, după Dante. Poetul *Divinei Comedii* este dintre primii fii ai poporului său care visa şi lupta pentru o Italie unificată şi pacificată. Iar pe plan universal, Dante e primul mare poet cu care Europa intră în era poeziei în limbile naţionale, poet a cărui universalitate nimeni nu o contestă. El nu e numai un geniu al poeziei, ci, prin opera sa fundamentală, şi un aspru judecător al timpului său, un om al atitudinii şi demnităţii, pe care nu l-au îngenunchiat suferinţa şi persecuţiile.

Alta este fizionomia poporului român după glorioasa generaţie a marilor şi luminaţilor patrioţi de la '48, generaţie ilustrată de nume de literaţi şi simultan bărbaţi politici ca Vasile Alecsandri, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, Simion Bărnuţiu ş.a., care au limpezit orizontul dinspre viitor al poporului român, pe atunci subjugat sub diferite împărăţii străine. Eu unul nu-mi închipui educaţia patriotică a tinerelor generaţii fără aceşti înaintaşi, cărora le-au urmat generaţiile de ţinută majoră în creaţiile lui Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă, apoi Coşbuc şi, aproape de marea Unire, Goga. Toţi erau angajaţi cu trup şi suflet, şi dacă nu putem să zicem că erau, în sensul de azi al cuvîntului, „partinici", în orice caz erau „părtinitori", în sensul că erau şi politiceşte angajaţi, iar esenţa politicii lor era patriotismul, indiferent de partida căreia aparţineau, cu riscul de-a ajunge în conflict cu propriii „şefi", cum era cazul lui Eminescu.

Cele spuse în legătură cu clasicii literaturii noastre se aplică universal clasicilor oricărei literaturi, cu notele specifice epocii în care au trăit, cu funcţiunea socială fundamentală a scrisului într-un sens istoric determinat. Artă nu există în afară de timp şi spaţiu istorico-social, în afara contradicţiilor caracteristice epocii respective. De aceea, nu se poate scrie azi ca în vremea lui Homer, sau a feudalismului, sau a clasicismului francez, sau a romantismului. Problema nu-i atît de stil şi limbă, cît de conştiinţă socială. Iar aceasta face ca

opera literară să nu fie reductibilă la estetic şi să nu fie pur şi simplu o emanaţie a unor sentimente estetice. Esteticul, întruchipat în artă, este şi rămîne o categorie a socialului şi a politicului, că ne convine, că nu ne convine. Poate cineva să-şi imagineze pe Victor Hugo, pe Tolstoi, pe Dostoievski, pe N. Filimon, pe Petöfi, Ady sau Goga rupţi din coordonatele istorico-sociale în care nu numai au trăit, ci au şi jucat un rol activ ? E liber orice scriitor să se dezică de timpul său, cu alte cuvinte, să nu-l aprobe. Dar prin aceasta nu face decît să ia atitudine. Problema e dacă atitudinea sa reprezintă mai mult decît un punct de vedere strict personal sau o curiozitate individuală. În cazul acesta, nu e mai mult decît un neg pe vîrful nasului cuiva. Atitudinea scriitorului este semnificativă numai dacă devine expresia unor forţe sociale zugrăvite în desfăşurarea lor conflictuală, faţă de care nu poţi rămîne nepăsător, şi nu modul declarativ, ci artistic demonstrativ îi face pe cititori să simtă ca tine, chit că unii ţi se vor împotrivi tacit sau deschis. Bacovia, de exemplu, un poet atît de singuratic, are un profund sentiment social, în dezacord cu lumea burgheză, fiind indiscutabil un precursor al poeziei noastre de stînga, ceea ce înseamnă că el vedea mult mai departe decît foarte mulţi contemporani ai săi, mai departe şi mai just.

Între 1930 şi 1944 a fost o întreagă generaţie de tineri scriitori cu mentalitate revoluţionară, care avea direct sau indirect contact cu P.C.R. Aceasta se vede din creaţia lor de atunci, se vede din drumul pe care porniseră, un drum mai mult cu spini şi bolovani, fără perspectiva unei rapide răsturnări a stării de lucruri din România, ci numai cu speranţa că, prin luptă, revoluţia se va face. Pentru aceasta trebuia combătut fascismul şi intensificată lupta pentru pacea tot mai ameninţată.

Erau îndrumaţi aceşti tineri autori ? Dacă prin îndrumare s-ar înţelege ucaz, normativ sau cine ştie ce alte dispoziţii, atunci de aşa ceva nu poate fi vorba. Îndrumătorul nu poate fi decît conştiinţa omului în artă, căci arta nu poate fi nici costum, nici încălţăminte pe măsură şi la comandă, ci o luare de atitudine prin specificul artei. Block în *Cei doisprezece* ia atitudine, Maiakovski, cel mai mare poet al Revoluţiei din Octombrie 1917, ia atitudine, Picasso în *Guernica* ia atitudine, Eluard în poemele sale din timpul rezistenţei ia atitudine, iar exemplele se pot înmulţi la infinit, să zicem de la Hesiod

Scanned with OKEN Scanner

și pînă cînd vor mai fi poeți și oameni pe pămînt. Se putea oare ca conștiințele superioare artistice să rămînă indiferente față de evenimentele din 1929 de la Lupeni, de greva din februarie 1933 la București, de ferocitățile fascismului și mai ales de istoricul eveniment din 23 august 1944 din România ? P.C.R. nu avea nevoie să-și caute scriitorii — ei existau și au venit singuri la partid, iar cu ei, mai devreme sau mai tîrziu, și aceia care nu știau ce reprezentau comuniștii. Partidul ieșise din ilegalitate și era firesc să lămurească punctul de vedere asupra sarcinilor infinit mai numeroase și mai grele în plin război care trebuia susținut și într-o țară care trebuia nu numai reconstruită și clădită pe noi baze politico-sociale, dar cu oameni în general vechi, tributari, ca mentalitate și ca idei, lumii burghezo-capitaliste.

Pentru cine voia să înțeleagă, prin contactul multilateral cu toate categoriile sociale, de la tineri la bătrîni, bărbați și femei, de la cei care sîngerau eroic în diviziile ce luptau pe front, pînă la cei ce țineau cu dinții producția și aveau ogoarele încă scormonite de obuze și adînc brăzdate de tranșee, în orașele și satele adeseori cu ruine fumegînde, partidul, comuniștii, mulți abia ieșiți din închisori și lagăre, erau singurul îndreptar și nădejde într-o lume încă tulbure, dar dornică de pace și dreptate socială. Îndrumarea de partid devenise o necesitate inexorabilă în toate domeniile vieții, inclusiv în cel al vieții cultural-artistice pentru niște vaste mase populare ținute înainte vreme în ignoranță și supuse unei propagande nefaste, funciar antidemocratice.

Radicale reforme sociale, o întreagă revoluție în domeniul forțelor și relațiilor de producție care se cerea realizată cu pași gigantici și rapizi an de an, erau un imperativ istoric.

În astfel de grele condiții s-a desfășurat îndrumarea de partid, atît de ușuratic confundată de unii, mai ales în ceea ce privește anii 1948—1958, cu un miop și îngust dogmatism. Or, nu ochelarii de cal, ci ochii de Argus funcționau atunci, pe un teren mobil și adesea minat, cu iminente devieri în toate direcțiile. Se cerea deciziune, dar și nespus de mult tact, într-o țară care în general poate fi numită a non-violenței. Ce s-a realizat prin îndrumarea de partid în domeniul cultural, acela care prin anumite zone e mai apropiat de literatură și sufletul scriitorilor ? Celor care nu vor să-și aducă aminte, ar merita să li se vorbească ceva mai amănunțit de

Scanned with OKEN Scanner

grandioasele aniversări centenare Eminescu și Caragiale și tot ceea ce a mai urmat în domeniul valorificării moștenirii culturale din trecut. În toate aceste acțiuni au fost antrenați cu trup și suflet Mihail Sadoveanu, încă înainte de 1948, împreună cu N. D. Cocea, V. Eftimiu, Gala Galaction, G. Călinescu, Perpessicius, Al. Cazaban, M. Sorbul, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Agîrbiceanu, Emil Isac, Peltz, Aderca, Otilia Cazimir și mulți alții, care nu se compromiseseră în epoca fascismului. Iar greul îl ducea o generație pe atunci încă tînără, cu nume prea de circulație azi, pentru ca să fie necesară amintirea lor.

Opere de pe atunci ? Ele circulă și azi din plin. *Un om între oameni* de Camil Petrescu, *Desculț* de Zaharia Stancu, *Moromeții* de Marin Preda, care sînt cel mult cap de listă, dintr-o serie destul de lungă și înnoitoare a spiritului literaturii noastre, ce, accentuînd necesitatea vitală a legăturii cu trecutul, conform unei esențial specifice trăsături a ideologiei marxist-leniniste, aduce suflul unor timpuri noi, sub orizonturile socialismului ce se închegau. Cît despre poeți, în ciuda multor versuri proaste care inundă orice epocă literară, să nu mai vorbim. Poezia lor bună, oricît ar vrea-o unii uitată, e ca *The Tell-tale Heart* a lui E. A. Poe — ea pulsează în inima tinerilor și mai bătrînilor cititori.

Că pe etape îndrumarea de partid devine mai suplă, mai larg înțelegătoare, fără a face concesii pe tărîm ideologic, se înțelege de la sine. În această privință, s-a produs un salt calitativ în ultimii cinci ani, iar meritul este al conducerii partidului. Dar cine crede că e vorba de „concesii" sau de o dare înapoi se înșală singur. La ultima întîlnire din luna februarie '71 cu oamenii de artă și cultură, iată ce spune tovarășul Ceaușescu, dezvoltînd un gînd întotdeauna drag Partidului Comunist Român : „Noi credem că datoria scriitorilor și artiștilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conștiinței socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuți morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetățean și pe care poporul român le are în însăși structura sa psihică. Arta va contribui astfel la modelarea unui tip înaintat de om, gata să lupte pentru fericirea, libertatea și independența patriei sale, pentru pace și prietenie între popoare." Ce rele și contradicții, ce obstacole trebuie învinse pe acest drum, care nu-i al defilării triumf-

Scanned with OKEN Scanner

fale, e datoria scriitorului s-o arate, ca şi să scoată în evidenţă virtuţile, nu prin declaraţii patetice, ci prin demonstraţii implicit grăitoare. Sînt oameni care şi-au sacrificat viaţa pentru această ţară, pentru realizarea patriei socialiste, şi nu mă refer numai la moartea survenită în luptă, ci la anii grei de devotament şi de sacrificiu recunoscut sau nu. Ce altceva putea fi aceasta decît un izvor viu ţîşnit din muntele unui patriotism ce domină viaţa acestui popor, azi fervent promotor al socialismului în ţara sa independentă şi liberă de exploatare ? Ne cunoaştem defectele şi virtuţile. Dar nu cu faţa în ţărînă, ci cu fruntea spre luminile viitorului înţelegem să ne definim destinul istoric, întru patriotism socialist şi internaţionalism solidar cu oamenii muncii.

Şi tot tovarăşul Ceauşescu, în cuvîntarea rostită cu acelaşi prilej, spune : „În acelaşi timp, trebuie să spun răspicat că sîntem adversarii neîmpăcaţi ai concepţiilor reacţionare, retrograde, în orice domeniu de activitate s-ar manifesta, deci şi în literatură şi artă. Noi cerem creatorilor ca fiecare, prin mijloacele sale specifice, să militeze activ împotriva teoriilor şi ideilor retrograde, mistice, a oricăror încercări de a promova concepţii perimate, reacţionare."

Pintre aceste două adevăruri citate trebuie să-şi facă literatura română nouă, ca printre coloanele lui Hercule, drum spre oceanul universalităţii.

Eu cred că în ultimii ani, şi ultimii nu sînt un singur cincinal, a început să-şi facă acest drum. Nefiind nici istoric literar, nici critic, ci un cititor cu stînjenite posibilităţi de lectură beletristică din cauza multiplelor sale sarcini ştiinţifico-didactice, totuşi îmi permit să fac afirmaţii, justificate prin vechea mea şi activa legătură cu realitatea, că nişte cărţi ca *Coborînd* a lui Paul Georgescu sau, într-o măsură imprevizibilă în calitatea traiectorială, cum sînt *Păsările* lui Al. Ivasiuc, sînt semne ale unor zboruri migraţionale intercontinentale. Oare fără îndrumarea directă sau indirectă a P.C.R. se pot concepe aceste fenomene în ţara noastră ?

Sîntem la un pas de a 50-a aniversare a înfiinţării P.C.R. Întîmplător fac parte dintre aceia care sînt mai bătrîni ca partidul — acest veşnic tînăr. Eram alături de comunişti încă din 1919, aşa, din entuziasm copilăresc. Altceva decît comunist, fără să fi fost vreodată un membru de mare vază, nici n-am fost. Dar toată viaţa, de cînd am aflat şi m-am dumirit cît

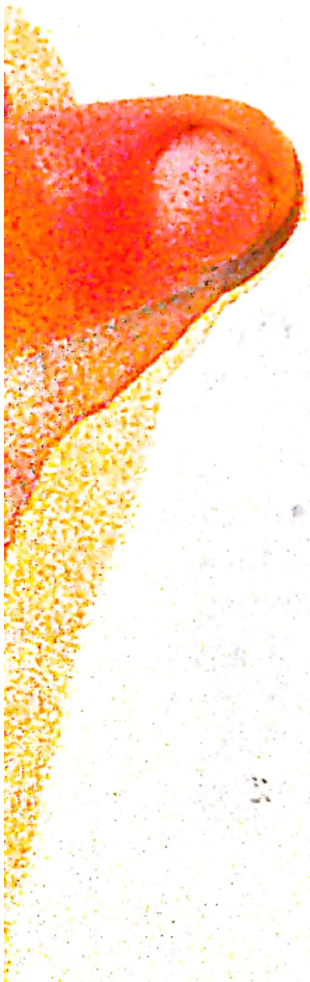
Scanned with OKEN Scanner

de cît ce-i comunismul, n-am mai fost altceva. Dreptatea pentru toți ! Acesta e cartesianismul meu.

Niciodată nu m-am întrebat dacă pe mine personal partidul mă iubește sau nu, dar eu fără să știu exact cine e PARTIDUL — în ilegalitate — l-am iubit. Erau ai mei, de la Horea pînă la bietul tata, care sufereau opresiunea celor de sus.

E și altceva partinitatea ? Desigur ! Tot ceea ce se face — vai ce greu ! — pentru tot ceea ce am visat, nu doar eu — neînsemnatul —, ci ai mei de cel puțin două mii de ani.

E trist să fii așa de mic într-o uriașă columnă istorică ? Nu știu. E singura demnitate ce ni se dă și ce nu ni se poate răpi. Mie unuia îmi ajunge, *ad maiorem gloriam nostrae patriae pacï devotae Romaniae !*



Scanned with OKEN Scanner

Titus Popovici

PROZA ŞI POLITICA

Sînt convins că nici o altă prejudecată extraestetică n-a ridicat mai multe obstacole în calea dezvoltării firești a prozei realiste ca teama, de natură filistină, ca nu cumva reflectarea proceselor dramatice prin care trece societatea, într-o epocă în care revoluţia nu se încheie cu preluarea puterii, ci abia începe, să nu apară „negativistă". Însuşi termenul e mai mult decît echivoc : din punct de vedere etic el presupunînd un fel de artist duplicitar, care, pe de o parte, îşi afirmă deschis adeziunea la opera la care e antrenată întreaga societate, iar pe de alta, caută cu o predilecţie suspectă acele aspecte care „neagă" sau „umbresc" sau, mai rău, „denigrează" această operă. Din punct de vedere filozofic, o asemenea prejudecată înseamnă un straniu şi paradoxal omagiu adus unei metafizici, destul de rudimentare, în virtutea căreia Binele şi Răul sînt categorii pentru eternitate imuabile, pe care arta nu are altceva de făcut decît să le ilustreze, în serii interminabile. Formularea care a făcut şcoală „tipicul este esenţa fenomenului social" nu este altceva decît teoretizarea acestei viziuni vulgar idealiste, ea implicînd „esenţe" care există, probabil din veşnicie, înaintea fenomenelor şi care esenţe odată definite de cineva devin normele actului artistic, îi condiţionează şi-i definesc valoarea socială. E drept că această formulare funcţiona cu pretenţie de adevăr absolut într-o vreme în care despre „chibernetică" se putea citi într-un *Mic dicţionar filozofic* următoarea definiţie, care poate pare de domeniul absurdului celui mai stupefiant : „CHIBERNETICA (de la cuvîntul din greaca veche care înseamnă diriguitor, conducător),

pseudoştiinţă reacţionară, care a apărut în S.U.A. după cel de-al doilea război mondial şi care a căpătat o largă răspîndire şi în celelalte ţări capitaliste".

S-ar părea că discutarea, sau chiar simpla pomenire cu titlu de anecdotică istorică a unor asemenea viziuni despre artă şi ştiinţă e o luptă cu morile de vînt, sau cu fantome apuse, şi aşa ar şi fi, dacă ele n-ar fi apărut sub eticheta marxismului, însemnînd nu numai o caricare a lui, ci — în fond — o negare a capacităţii lui creatoare, niciodată închisă, niciodată stratificată. Iar dacă în ştiinţă, din motive lesne de înţeles, asemenea formulări strigătoare la cer n-au putut „opera" multă vreme (pentru că, oricît de poetic ar fi abacul, el nu poate înlocui ordinatorul), în domeniul artei — şi eu mă refer în special la proză —, prejudecata „esenţelor" a funcţionat multă vreme şi mai funcţionează încă şi, în chip ciudat mai ales în raport cu proza realistă, aceea care ambiţionează analiza incidenţelor contradictorii ale individului cu societatea, cu istoria, cu marile mişcări spirituale declanşate de revoluţia socialistă, pe toate planurile. Dacă în cazul unor lucrări mai mult sau mai puţin absconse, a unor experienţe abisale (termen lax şi pretenţios, care acoperă în egală măsură şi forarea straturilor adînci şi tulburi ale conştiinţei, dar şi, nu o dată, impostura grafomană), funcţionează pudic reflexul caragialesc „E scris adînc", teama de-a nu apărea demodat, închistat, tradiţionalist, depăşit etc., etc., atunci cînd scriitorul abordează „marile subiecte" sociale, prejudecata îşi face apariţia : ea caută prototipurile liniştitoare, imaginea de Epinal, afişul, desfăşurarea liniară şi previzibilă, conflictul simplu şi mai ales rezolvarea lui *definitivă*, în aşa fel, încît ultima pagină să fie ca o lespede, iar morala fabulei clară : să nu furi, să nu ucizi, să-ţi faci conştiincios datoria. Din fericire pentru Om, nici istoria, nici destinul său unic şi ireparabil nu pot fi închise în nici un fel de formule : ele au o direcţie, şi chinurile devenirii, o noblеţe gravă şi tonică. Ele cunosc mari înălţări şi cumplite reversuri, a căror ignorare văduveşte existenţa de plinătatea ei exemplară.

In ultima vreme, deşi cu destule reticenţe, justificate sau nu (dar asta e altă faţă a problemei), necesitatea de-a aborda complexele aspecte ale vieţii sociale se face simţită : cineva spunea pe bună dreptate că „absenţa fenomenului social din literatură" e şi ea un fenomen social. În orice caz, mi se pare

Scanned with OKEN Scanner

evident că și proza, și filmul — acest singur mare concurent și stimulator al ei — evită să atace, cu mijloacele artei, acele aspecte pe care, de pildă, presa cotidiană le relevă cu acuitate salutară. Am impresia că aici operează, și nu în primul rînd în conștiința scriitorilor, o altă prejudecată, și anume absolutizarea ideii de generalizare în artă. Ea își are cauza într-o formulare nu dintre cele mai fericite a lui Gorki (a cărui operă e însă lipsită de aplicare a unei asemenea judecăți simpliste, făcută, probabil, într-un scop de popularizare a metodelor scriitoricești), și anume că tipul reprezintă suma tuturor trăsăturilor categoriei din care face parte. De aici ar rezulta că pezența într-o carte sau un film a unui... să zicem, inginer necinstit dezonorează și denigrează întreaga tagmă și e necesar, pentru restabilirea „adevărului vieții", prezența a cel puțin doi ingineri cinstiți, ca și cum scriitorul s-ar ocupa de prezentarea monografică a tagmelor sociale și nu de demontarea mecanismului psihologic al necinstei (în cazul amintit), de implicațiile ei — nu pe planul economiei, ci al relațiilor între oameni.

În orice caz, asemenea tipuri de prejudecăți sînt mărunte și nici un critic literar care se respectă nu le-ar putea măcar formula, fără să se acopere de ridicol și de discreditare. În geneal însă critica se pronunță asupra unei cărți după apariția ei, iar prejudecățile acestea „mărunte" funcționează înainte și nu o dată cooperează la ocolirea marilor frămîntări și la ancorarea în lagunele mai comode ale cazului care, din moment ce se proclamă ca atare, nu poate supăra pe nimeni, sau în zonele periferice ale existenței, poate mai pitorești, dar în nici un caz inedite, sau în experimentul strict formal, uneori strălucitor, dar ascunzînd în el tristețea neîmplinirii, a unei comunicări care-și evită propriul sens.

Una din formulele stereotipe pe care le-am auzit nu o dată, atunci cînd era vorba de o carte care contrazicea imaginea idilică asupra lumii și societății, încercînd s-o cuprindă în contradicțiile ei, suna cam așa : „Să nu facem procesul trecutului". Ciudată, mai bine zis tulburătoare în sens negativ înțelegere a noțiunii de *proces*, ca și cum, aprioric, singura concluzie a unui proces nu poate fi decît *condamnarea*, negarea integrală, relegarea lui în zonele de care e mai bine să nu ne amintim. Ca și cum trecutul ar putea fi modificabil, sau ajustabil prezentului. Continuitatea revoluției în trăsăturile ei majore și esențiale nu presupune și n-a presupus niciodată

Scanned with OKEN Scanner

(decît în mințile speriate de mișcare, dospind în apa călduță a inerției) armonia simplă, liniară și unidimensională. În cazul acesta, literatura s-ar reduce la relatarea peripețiilor previzibile ale ascensiunii istorice, al cărei itinerariu e riguros și imuabil prestabilit, iar acea zonă, sau acele aspecte ale realității care nu se înscriu cuminte pe această traiectorie generală capătă — în aceleași conștiințe lenețe și funcționărește interesate „să nu se facă valuri" — proporții grave, atentează la tabloul didactic al unei arte, concepută ca o funcție socială cu repercusiuni imediate, precis catalogabile.

Cu o asemenea viziune, care din nefericire a funcționat energic și *prea bine* organizat, un roman ca *Donul liniștit*, de pildă, ar fi trebuit ars pe rug, dar pe vremea apariției lui, corpul de dogme „estetice" nu se constituise încă, nu căpătase cadențele liturgice ; amintirea cumplitei și măreței încercări de forțe, cu infinitele ei implicații în soarta individului, era prea vie, iar „operația" asupra trecutului recent, ajustarea lui la necesitățile imediate și la interesele de moment ale prezentului nu începuse încă.

Ceea ce a pus piedici notabile în dezvoltarea plenară și firească a prozei realiste (scriitorii care au făcut această opțiune posedînd un material de viață extraordinar, rebel prin ineditul său psihologic și social, catalogărilor pueril-dogmatice și, în sfîrșit, și acea distanță necesară, condamnată și ea într-o vreme : „cei care fac teoria distanței necesare sînt în fond adepții deghizați ai evaziunii din focul purificator al prezenței imediate în actualitate, al luării de poziție") — a fost confuzia nemarxistă între viziunea generală asupra lumii, între opțiunea filozofică și *propagandă*. Necesitatea momentană a fost învestită cu apanajul universalității, al durabilității și, ceea ce era și mai grav, al valorii estetice.

A fi prezent, a răspunde comenzii sociale însemna a ilustra cu promptitudine gazetărească un eveniment social, politic, o hotărîre de partid, o peripeție internațională.

Evident, ar fi stupidă negarea din principiu a posibilei valori artistice pe care o poate avea o lucrare consacrată unui astfel de moment și scrisă, cum s-ar zice, „în focul acțiunii", dar în mod cert, un eveniment de importanță istorică nu poate conferi *prin el însuși* operei literare consacrată lui decît o consacrare conjuncturală. Dacă literatura noastră a cunoscut cîteva realizări notabile în fixarea acelor momente istoric ex-

Scanned with OKEN Scanner

plozive ale cuceririi puterii, ale momentelor cînd fiecare trebuia să *aleagă,* şi această alegere nu implica numai destinul său personal, al epocii a cărei dominantă a fost ideea conştient trăită de fiecare că bătălia socială implică întreaga existenţă — nu acelaşi lucru se poate spune despre prezenţa în arta prozei a celorlalte momente istoric-esenţiale care au urmat şi în care locul ciocnirii făţişe, deschise şi fără prea multe complicaţii psihologice a fost luat de procese multiple, complexe şi complimentare. De exercitarea puterii care a produs şi produce în conştiinţele colective şi individuale mutaţii determinante, o perspectivă mereu deschisă.

Pentru acel tip de proză care ambiţionează alcătuirea frescei istorice, luciditatea asupra acestui sfert de veac este o condiţie fundamentală. Ea implică respectul adevărului (acest respect ştiinţific care caracterizează atitudinea partidului nostru faţă de procesul social în *totalitatea lui,* cu luminile şi umbrele proprii şi inerente oricărui organism viu), refuzul miturilor simpliste, al confuziei — chiar bine intenţionate — între mit şi realitatea încăpăţînată.

Pentru că literatura nu „oglindeşte", ci *semnifică.*

Fără înţelegerea acestui fapt, cel mai dificil lucru pentru prozatorul realist devine prevederea trecutului.

Printr-o fortuită asociaţie de idei, mi-am amintit de răspunsul aparent paradoxal al lui Gide — Hélas Hugo ! — la o anchetă în care atît de particularul autor al Amoralistului era întrebat cine rămîne, după părerea lui, cel mai mare poet francez.

(*Mare*, desigur, nu în sensul ierarhic, o cultură serioasă, stratificată, trecută de fazele adolescentine ale autoîncîntării fiind scutită de mentalitatea de premiant, poate tocmai pentru că de-a lungul secolelor a avut atîţia „premiaţi", sau de piramida valorică de tip militar, cea mai exactă de altfel, în care gradele sînt grade, evidente, purtate cu naturaleţe şi fără complexe pe umăr sau la gulerul uniformei ; ci *ma*re în sensul de complet, de proteic, de disponibil filozofic şi estetic, de capacitatea unui creator *de-a voi să fie* receptacolul refractant al tendinţelor vizibile şi mai puţin vizibile ale epocii.)

Nesolicitat decît de unele întrebări personale, mutînd chestiunea în domeniul romanului, aş încerca o pastişă făţişă, răspunzînd — Hélas Balzac !

Dezarmînd prin masivitate şi prin sublimă aplicaţie monomană, lectorul nervos al timpurilor noastre nervoase, sis-

Scanned with OKEN Scanner

temul defensiv al individului care se închide în sine și caută să se inventeze pe sine, probabil din incapacitate sau din spaima de-a nu putea răspunde plenar și personal solicitărilor multiple și contradictorii care-i asaltează unitatea, opera burduhănosului dandy legitimist se descoperă îndrăznețului care încearcă s-o descopere de-o surprinzătoare modernitate.

Celebrele „descrieri" care au torturat atîtea generații școlărești și universitare distilează o plictiseală pe care o intuiesc programatică cu nimic mai prejos sau mai desuetă, estetic vorbind, de trouvaille-urile noului roman, în care realismul este împins la ultima lui limită, dincolo de care surîde selenar spectrul aseptic al sterilității. Datele exterioare ale universului se proiectează asupra elementelor care alcătuiesc fauna balzaciană, dar nu o dată sînt și o proiecție a ei și nu o dată numai prejudecata — față întunecată a gloriei — ne oprește să-i recunoaștem noutatea surprinzătoare. Dar dincolo de asta și dincolo de naivitatea prezumțios demiurgică (poate latura cea mai fermecătoare a balzacianismului și mai eroică), mi se pare că modernitatea acestei opere e dată de capacitatea niciodată dezmințită de-a crea un univers propriu, *cu legile lui*, mai puțin o „concurență a stării civile", cum s-a spus de atîtea ori, ci o nouă stare civilă, o realitate închisă și în același timp o epopee a devenirii umane. Burgheză desigur, deși se voia aristocratică, fără perspective profetice, cum îi reproșau într-o perioadă nu tocmai îndepărtată unii „exegezi" ad-hoc, supărați că autorul n-a putut și *n-a vrut* (sic !) să vadă noul care... etc., etc. (deși, cum s-ar putea demonstra, domnul de Balzac a intuit și așa ceva, dar cu mijloacele artei sale). În orice caz, o lume în care posesiunea devine sursă și obiect al puterii, fericirii, nefericirii, din ghiara rece a căreia nu poate scăpa nici clipa morții, a marii singurătăți.

Fără a avea naivitatea idilică de-a crede că relația ban-posesiune-putere a încetat să joace în epoca noastră rolul ei „demonic", chiar în țări în care posesiunea materială nu mai conferă avantajele primordiale în societate, cred că asistăm la o mutație profundă, determinată în mod esențial de existența revoluțiilor sociale, victorioase sau înfrînte, științifice sau anarhice, și că aria principală în care marile pasiuni omenești, acelea care depășesc destinul curent al individului, se manifestă într-o plinătate uneori înălțătoare, exemplară, eroică, alteori terifiantă, este alta.

Scanned with OKEN Scanner

Şi pentru că sîntem în anul bicentenarului napoleonian (şi cum corsicanul n-a fost numai un strateg de geniu, un dictator dintre cei mai desăvîrşiţi şi un fascinant aventurier, ci şi un vizionar realist, cu intuiţii fulgerătoare şi percutante), aserţiunea lui iritată „Nu-mi vorbiţi de destin. Politica e destinul modern", mi se pare foarte aproape de adevăr, în orice caz de esenţa lui.

Politica — aceea pe care oamenii o fac conştient, care devine o profesiune rentabilă, care-şi naşte şi selectează tehnicienii şi martirii, eroii şi sfinţii, în funcţie de care se reciclează noţiunile de bine şi de rău, se creează o ştiinţă, dar şi o hagiografie ; politica folosită ca un instrument al devenirii, al perfecţionării sociale, dar şi politica pe care oamenii o suportă în atîtea părţi ale lumii ca pe o fatalitate neînţeleasă şi ameninţătoare îşi pune tot mai mult amprenta pe relaţiile dintre indivizi, pe sentimente, devine un catalizator al pasiunilor, al speranţelor şi dezamăgirilor.

În acelaşi timp este la o primă vedere destul de ciudat că în afară de cîteva excepţii temerare şi uneori strălucite (Malraux), dar fără o operă de amploare, densitatea, inextricabilitatea relaţiilor ca aceea balzaciană, romanul contemporan nu se apropie decît tangenţial şi timid de această nouă formă pe care o îmbracă destinul.

Dacă admitem ideea că o operă de artă răspunde pînă la urmă într-un fel necesităţilor de cunoaştere a celor cărora li se adresează, nu cred că e nevoie de demonstrat că dorinţa oamenilor de-a cunoaşte propria lor istorie şi altfel decît prin ocularul experienţei lor individuale este imensă. Reconstituirea complexă a unei istorii recente în care cei care i-au supravieţuit încearcă să se regăsească cu sentimentul de aspră fraternitate care se iveşte în urma cataclismelor, explică apariţia milioanelor de tomuri de memorii, de sinteze şi analize, sau de simple dezvăluiri de secrete de culise şi a succesului, care concurează ficţiunea pură, de atîtea ori săracă, neputincioasă, limitată şi autarhică.

În această competiţie, sau cel puţin în faza ei actuală, mi se pare că romanul modern nu şi-a găsit nici suflul şi nici forma. Desigur, nu poate fi vorba de acel mod simplist de-a aborda literar moderna înfăţişare a destinului, aşa cum s-a crezut într-o vreme că e posibil, şi că facila ilustrare cu personaje manicheiste a unor date unanim cunoscute şi unanim accep-

tate, cel puțin pentru o etapă, ar fi suficiente pentru a conferi romanului noutatea spre care aspiră. (Cu atît mai mult, cu cît s-a văzut mai apoi că unele date unanim cunoscute și unanim acceptate ca atare s-au transformat în mod exploziv și tot *politic !* în date unanim necunoscute și unanim neacceptate.)

Poate asistăm la unul dintre cele mai stupefiante paradoxuri ale unui secol nu lipsit de ele : în jurul faptelor încăpățînate se desfășoară o complexă polemică și în care istoria se rescrie cu o rapiditate deconcertantă, iar bătălia pentru stabilirea dacă un eveniment *a avut loc sau nu* e tot atît, dacă nu mai aprinsă decît lupta în jurul semnificației sale. Dar ce este acest „paradox" decît materie romanescă, decît posibilitate de explorare și definire ?

Pentru că a trăi într-un timp dominat de politică înseamnă că trăim un timp dominat de necesitatea de adevăr.

Și iată că în afară de cîteva cărți memorabile și de foarte multe altele lipsite de interes pentru că nu încercau să concureze istoria, ci — în cel mai bun caz — s-o consemneze în manifestările ei cele mai vizibile și mai fără de taină omenească, sînt foarte puține acele romane în care destinul revoluționar politic să capete pregnanța și durabilitatea unui Rastignac, și el un tip de *cuceritor*. Să fie numai din cauză că istoria contemporană e controversată și imaginea ei publică de atîtea ori versatilă ? Nu cred. Ar fi prea simplu.

Dacă societatea în care posesiunea bunurilor constituia suprema lege și criteriul fundamental de selecție cerea din partea scriitorului, pentru a-și desăvîrși opera, luciditate și, într-un sens, neaderarea la scara ei de valori, o literatură într-o societate al cărei scop declarat este atragerea întregului popor la activitatea politică conștientă presupune angajarea lucidă, totală, cu toate implicațiile ei. Ceea ce înseamnă, în ultima analiză și referindu-se la profesiunea căreia-i slujim, efortul de-a restabili acea unitate umană sfărîmată de atîtea secole de alienare a personalității, de minciuna brutală sau pioasă.

Omul, spunea Malraux, unul din puținii scriitori pentru care acțiunea directă a constituit forma esențială a angajării, omul nu este ceea ce ascunde ; este ceea ce face.

Și sînt convins că romanul românesc, expresie vitală a unei vitalități atît de vechi și atît de noi, va găsi forma superioară de exprimare a unui adevăr în coordonatele căruia se regăsesc aspirațiile fiecăruia.

Scanned with OKEN Scanner

N. Tertulian

CRITICĂ ŞI ESTETICĂ

Reflecţia asupra actului criticii literare ar putea să pornească de la ceea ce un critic francez numea o „fenomenologie a lecturii". Descrierea proceselor şi metamorfozelor pe care le traversează eul conştiinţei critice în actul genuin al lecturii constituie o operaţie dintre cele mai interesante. La prima vedere, actul lecturii ar putea fi identificat cu un proces de despersonalizare, de transpunere simpatetică în acea lume autonomă care este opera literară. Procesul acestei contopiri, acestei identificări pînă la consubstanţialitate, între subiectul receptor şi conştiinţa imanentă operei literare, poate desigur să nu fie unul spontan şi rectiliniu. O analiză fenomenologică a momentelor care compun actul temporal al lecturii ar individualiza succesiunea unor momente „fericite", de spontană şi deplină coincidenţă a conştiinţei receptoare cu cea creatoare şi a unor momente „dificile", de interogaţie, tensiune şi dilemă între cele două conştiinţe, pînă la realizarea acordului final al unei identificări depline (sinteză finală care ar putea fi definită ca momentul comprehensiunii). Nu intră în intenţia noastră de a întreprinde aici o asemenea descriere de tip fenomenologic. Se cuvine însă să amintim că „noua critică" franceză pune un accent decisiv în concepţia ei asupra actului critic pe acest moment al coincidenţei între conştiinţa critică şi „eul profund" al operei, pe ceea ce Georges Poulet numeşte „une critique d'identification". Există desigur lecturi adecvate şi lecturi inacdecvate. Garanţia ultimă a unei lecturi adecvate şi mai ales a unei judecăţi critice adecvate (aceste

Scanned with OKEN Scanner

două momente, strîns condiționate, sînt totuși bine distincte) o poate oferi însă numai o concepție exactă asupra naturii operei literare.

Actul lecturii înțeles ca un act tinzînd către coincidența sau identificarea a două conștiințe ar implica așadar o relativă despersonalizare. Lectura adevărată presupune într-adevăr cenzurarea și inhibiția multora din prejudecățile și reprezentările noastre curente, supunerea sau dăruirea plină de generozitate în fața operei literare. S-ar putea cita un exemplu ilustru de lectură inadecvată. Hegel are în fața celebrului text al piesei *Macbeth* de Shakespeare un sentiment de contrarietate. Filozoful german se arată nemulțumit de faptul că Shakespeare a ignorat în construcția figurii lui Macbeth adevărul istoric al îndreptățirii la tron, pe care acesta ar fi avut-o, fapt consemnat în cronicile vremii. Lukàcs arată însă în *Estetica* sa că perspectiva ultimelor drame shakespeariene nu poate fi coborîtă la cea a unei cronici a decăderii feudalismului, ci că ea trebuie privită de la înălțimea unei „Geschichtsphilosophie" (filozofii a istoriei) : perspectiva shakespeariană este cea a evocării marilor tipuri, destine și pasiuni ale epocii, și de la altitudinea ei adevărul cu privire la legitimitatea pretenției la tron a lui Macbeth capătă un rol cu totul subaltern (*Ästhetik*, Bd. I, p. 727). Un exemplu de noncoincidență între conștiința istorică a criticului și conștiința estetică a operei, exemplu aproape singular în ansamblul operei călinesciene, îl oferă caracterizarea finalului *Răscoalei* în *Istoria literaturii române*... Criticul refuză să accepte viziunea lui Rebreanu asupra represiunii, condamnă descrierea ei ca „sarcastică, tendențioasă" (în sensul rău al cuvîntului) și consideră că nici din punctul de vedere al adevărului istoric, nici din cel al adevărului uman, înclinația autorului de a înfățișa forțele represive ca o ceată de criminali, iar țărănimea ca o masă inocentă, împinsă la răscoală din exasperare, nu s-ar justifica. Este un exemplu insolit la G. Călinescu de imixtiune în judecata estetică a unor prejudecăți cu caracter social-istoric („Represiunea trebuia să se facă grabnic și cu hotărîre, altfel granițele țării erau amenințate") și de refuz al criticului a-și supune conștiința intenționalității estetice a operei, mișcării interioare firești a acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

Actul critic implică aşadar ca un prim moment constitutiv voinţa criticului de a-şi lăsa propria conştiinţă integrată şi posedată de conştiinţa imanentă a operei, năzuinţa de a se lăsa cuprins şi impregnat de tonalitatea acesteia, „punerea în paranteză" a propriilor sale reprezentări empirice şi pragmatice. La lectura unei piese cum este *Danton* de Camil Petrescu, oricît ar contrazice aparitiile succesive ale lui Robespierre viziunea unui critic cu o conştiinţă istorică iacobină, obligaţia sa primă este de a-şi lăsa conştiinţa captată de viziunea particulară a dramaturgului, de a trata personajele ca „lumini şi umbre" ale acestei viziuni şi de a căuta să identifice atmosfera particulară a operei. Supunerea faţă de intenţionalitatea estetică a acesteia, aspiraţia de a se integra acelei lumi fictive, care este lumea operei, şi tendinţa de a se identifica prin re-creaţie cu conştiinţa ei interioară formează incontestabil o etapă decisivă a demersului critic. Reprezentanţi eminenţi ai direcţiei cunoscute în Franţa sub numele de „la nouvelle critique" au oferit adeseori în textele lor descrieri subtile ale acestui proces de trans-substanţializare a conştiinţei criticului în conştiinţa operei. Jean-Pierre Richard a analizat într-un text consacrat lui Sainte-Beuve mişcarea de alunecare cvasi-reptilină a lecturii de-a lungul operei, tendinţa criticului de a construi la diversele niveluri ale lecturii un şir de „manşoane" şi „anvelope" succesive pentru a capta substanţa ei interioară (fizionomia scriitorului definită printr-o serie de semne vitale şi humorale, scriitura printr-o analiză de tip semiologic, biografia operei urmărită în devenirea cronologică a acesteia). Scopul criticii devine în concepţia lui Jean-Pierre Richard construirea unui soi de para-limbaj, de „langage-au-long-de...", aflat într-un raport de strînsă aderenţă cu limbajul operei (criticul francez foloseşte la un moment dat formula expresivă pentru punctul său de vedere a unei „legături incestuoase" între critic şi operă). Georges Poulet subliniază la rîndul său procesul de metamorfoză pe care l-ar suferi sensibilitatea particulară, empirică, a criticului în actul de identificare cu cogito-ul scriitorului şi al operei sale. Sensibilitatea criticului ar fi supusă unui proces de amplificare şi îmbogăţire. Criticul s-ar regăsi pe sine, în mişcarea operei, dar în acelaşi timp ar deveni altul prin integrarea în universul unei „subiectivităţi secunde". Critica este asimilată astfel cu un soi de proces al „paramne-

Scanned with OKEN Scanner

ziei", de transmutație a sensibilității într-o lume familiară și care o depășește în același timp.

Nu este însă greu să observăm că oricît de sugestive ar fi descrierile acestor momente de transă și compenetrație în actul lecturii, procesul critic veritabil este departe de a se reduce la acel moment pe care Benedetto Croce l-a definit cu termenul de re-evocare (la rievocazione). Interiorizarea mișcării lăuntrice a operei într-o impresie estetică unitară, într-un *Erlebnis*, constituie într-adevăr condiția necesară a actului critic. Oricît de justificată ar fi sublinierea relativei despersonalizări a sensibilității proprii în procesul receptării operei, actul critic autentic implică depășirea acestui moment și voința de a oferi în limbajul unor concepte cît mai adecvate cu putință o caracterizare a operei pe care o analizează. Judecata critică depășește momentul pasivității (al „coincidenței" sau „identificării" celor două sensibilități) și, printr-o mișcare firească a degajării de operă, întreprinde o operație de clasificare. Actul caracterizării, detectarea și individualizarea sensurilor esențiale ale operei nu apare însă cîtuși de puțin ca un act neutru, ci angajează în mod necesar întreaga personalitate a criticului. S-ar putea demonstra că chiar impresia estetică finală, dobîndită la încheierea lecturii, chiar actul re-evocării, cînd criticul lasă să vibreze liberă această impresie sintetică în propria sa conștiință, au un caracter selectiv și poartă în structura lor nu numai sensul imanent al operei, dar și sigiliul personalității criticului. Cu atît mai mult operația caracterizării este destinată să dezvăluie prin chiar natura ei personalitatea criticului și un întreg sistem de concepte estetice.

Asupra acestui moment al caracterizării este necesar să ne oprim mai mult. Interiorizarea sensului operei în conștiința criticului implică prin natura ei apelul la totalitatea resurselor spirituale ale acestuia. Procesul „identificării" între critic și operă are la bază desigur un fond latent comun, o experiență spirituală a criticului, care-l face apt să retrăiască și să identifice experiența incorporată în operă ; dar actul „identificării" nu poate echivala cu anularea personalității autonome a subiectului contemplator, ci se însoțește perpetuu de un proces de confruntare între două experiențe spirituale. Lectura unei piese ca *Danton* de Camil Petrescu solicită într-adevăr inhibiția și cenzurarea reprezentărilor curente asupra Revoluției Franceze

Scanned with OKEN Scanner

în favoarea descifrării experienței umane și spirituale pe care autorul a incorporat-o în textul său dramatic. Considerînd acest text ca o operă de creație și nu ca o cronică istorică (făcînd deci chiar abstracție de declarațiile programatice ale dramaturgului cu privire la riguroasa fidelitate istorică a piesei), nimic nu împiedică însă ca în conștiința critică entuziasmul pe care îl trezește „portretul de o uimitoare vitalitate" (G. Călinescu) al lui Danton să se însoțească de un sentiment de rezervă față de reprezentarea dramaturgului asupra implicațiilor umane ale marilor situații revoluționare. Umanitatea copleșitoare a eroului, amestec de epicureism, generozitate și grandoare revoluționară, poate cuceri definitiv puternica admirație a oricărei sensibilități critice. Comparația spontană cu *Danton*-ul lui Georg Büchner poate genera însă în conștiința critică un sentiment de preferință pentru viziunea dramaturgului german asupra paradoxurilor tragice inerente unor mari situații revoluționare și poate explica distanța critică păstrată față de reprezentarea lui Camil Petrescu. Opțiunea se face între elogiul umanității generoase, conciliante, epicureice a lui Danton, în opoziție cu dezavuarea ca sterilă și inumană a intransigenței lui Robespierre (viziunea lui Camil Petrescu) și justificarea simultană a celor două poziții antinomice, umanitarismul lui Danton și severitatea incoruptibilă a vizionarilor Saint-Just și Robespierre, în piesa lui Büchner. Paradoxul tragic al momentelor culminante din revoluție, dilema fără soluție : umanitarism conciliant, cu riscul compromiterii cauzei, intransigență ascetică, cu riscul trimiterii la eșafod a unor nevinovați, își găsește o expresie superlativă în piesa dramaturgului german. Comparația celor două texte ilustrează nu numai adevărul că simpla „identificare" a sensibilității criticului cu cogito-ul operei este departe de a epuiza demersul critic, nu numai faptul că orice judecată estetică se poate transforma spontan într-o „judecată de cultură" (Gaëtan Picon), dar pune în valoare mai ales ideea că adevărata judecată critică implică angajarea personalității spirituale, morale și estetice a criticului, într-un mod integral. Criticul, departe de a fi doar o ființă ductilă, suplă și infinit maleabilă, capabilă să integreze tonalitatea operelor celor mai diferite, rămîne o personalitate autonomă, aptă să susțină un dialog independent cu opera supusă analizei.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul tranziției de la actul contemplației și reevocării operei într-o impresie sintetică unică la actul explicitării logice a acestei impresii și al calificării operei sub specia apartenenței sau non-apartenenței ei la zona artei aruncă în cumpăna judecății critice nu numai aptitudinea gustului și a unei percepții estetice educate, dar și o concepție determinată asupra naturii artei și esteticului. Benedetto Croce a formulat observația revelatoare că însușirea gustului și a percepției adecvate poate fi concordantă sau identică la indivizi diferiți: divergențele în judecata critică apar însă pe treapta explicitării logice și a raționamentului exercitat asupra acestei impresii estetice unice, acolo unde intră în joc un punct de vedere mai general asupra naturii artei și chiar o întreagă filozofie a spiritului. Indiferența sau alergia manifestate de anumiți critici, uneori de o incontestabilă finețe a gustului, față de estetica filozofică, ar părea să contrazică propozițiile de mai sus. Peisajul criticii contemporane tinde cîteodată să ofere imaginea unui hiatus iremediabil între critica profesionistă, aplicată, și operele sistematice ale esteticii filozofice. Jean-Pierre Richard sau Georges Poulet, spre a cita două dintre numele ilustre ale „noii critici" franceze, par să-și desfășoare activitatea critică într-o indiferență suverană față de speculațiile laborioase asupra naturii artei și esteticului, cultivate de esteticieni-filozofi ca B. Croce sau Nicolai Hartmann, Georg Lukács sau Roman Ingarden (cît de relativă, spre a nu spune iluzorie, este teza unei asemenea segregații absolute între critică și estetica filozofică se poate demonstra nu numai prin tendința unui Georges Poulet de a găsi în Bergson, Gabriel Marcel sau Bachelard un punct de reazim filozofic pentru concepția sa cvasi-solipsistă asupra operei literare ca expresia unui *cogito* și a unei subiectivități ireductibile, dar și în faptul că esteticieni iluștri ca Lukács și Croce au cultivat mereu istoria literară și critica aplicată, supunînd unei verificări și îmbogățiri perpetue teoremele lor de estetică generală). Există apoi și prejudecata tenace că întrucît fiecare operă reclamă din partea criticului descoperirea unei „chei" unice, elaborarea în consecință a unui „model" de inteligibilitate prin definiție singular (ceea ce de altfel e perfect adevărat), apelul la teoremele generale ale esteticii filozofice ar fi inutil sau superfetatoriu. Esteticianul aplicat în critică ar fi invers pre-

Scanned with OKEN Scanner

ocupat mai curînd să ilustreze prin intermediul operei analizate o teorie generală a creaţiei artistice, să valideze un concept teoretic asupra naturii artei, decît să individualizeze acel *quid* al operei pe care o are în faţă (reproş care de altfel a fost exprimat nu o dată la adresa studiilor de critică ale unui estetician ca B. Croce). O operă singulară cum este romanul lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* îi dă prilejul lui G. Călinescu să formuleze consideraţii subtile în legătură cu „poezia" acestei scrieri, cu acea „mişcare moale, voluptuoasă" şi cu acel „farmec indefinit care trăieşte pe deasupra paginilor" ; această impresie se asociază cu cea a unei experienţe stricte, sobre, care ar conduce povestirea, cu un „sentiment acut de autenticitate, care face să trăiască chiar paginile rău dezvoltate". Criticul gustă expresivitatea evocării unei lumi de straniu amestec al Orientului şi Occidentului (observaţiile cu privire la stîngăcia naraţiunii sau cu privire la insuficienţa caracterizării epice a unor personaje sînt compensate de cele cu privire la poezia onirică a cărţii), dar valoarea estetică a întregii naraţiuni este raportată la personalitatea puternică a autorului, la acel amestec de luciditate şi snobism nobilitar din fiinţa lui Mateiu Caragiale. Capitolul din *Istoria literaturii...* dedicat scriitorului se deschide cu un portret elocvent şi întreaga caracterizare a operei stă sub semnul acestei intuiţii psihologice primordiale (riguros documentate, de altfel). Metoda caracterizării ar putea fi situată în descendenţa „portretelor literare" ale lui Sainte-Beuve. Critica mai nouă, de tendinţă marxistă, a pus deopotrivă în valoare puternicul impuls realist al cărţii, ca şi gustul evaziunii în timp şi spaţiu, dualitatea funciară din structura estetică a naraţiunii : sarcasmul mergînd pînă la invectivă, care impregnează evocarea realistă a vechii lumi bucureştene şi gustul de tip simbolist al evadării într-o lume imaginară, fantastică. Caracterizarea estetică şi elementele de portret psihologic, oricît de înrudite cu cele ale lui G. Călinescu, se amplifică însă într-o direcţie nouă, preponderent ideologică. Impresia estetică netedă cu privire la dualitatea din structura literară a cărţii este conjugată cu contradicţiile acute care devorează viziunea social-istorică a scriitorului. Ovid S. Crohmălniceanu, într-o analiză remarcabilă, a relevat deopotrivă precizia evocării realiste şi tendinţa lui Mateiu Caragiale de a-i juxtapune un plan criptic,

Scanned with OKEN Scanner

enigmatic, asociindu-le cu viziunea social-istorică a scriitorului (subtilitatea demonstrației critice constă în a fi dezvăluit violența cu care impulsul realist triumfă asupra tendințelor idealizante, dar și în a fi descifrat în „tehnica tainei" năzuința lui Mateiu Caragiale de a găsi o compensație lumii pe care o abjură). Paul Georgescu a intuit deopotrivă în evocările lui Pantazi și Pașadia reflexul unei tensiuni lăuntrice din ființa scriitorului însuși, proiecții imaginare într-o lume de vis ale unei ființe dezgustate de prezent și aflate în căutarea unui „echilibru autoestimativ". Analiza de acest tip arată că nucleul estetic al operei nu poate fi disociat de reprezentarea generală a scriitorului asupra modului în care orientalismul și levantinismul vieții sociale românești echivalează cu o teribilă pervertire și degradare a valorilor umane. Analiza nu-și află însă garanția de valabilitate decît dacă elementele de viziune social-istorică sînt privite din perspectiva interiorizării lor în conștiința estetică a scriitorului și în tonalitatea particulară a operei, în acel amestec al unei mișcări de repulsie sau dezgust față de bicisnicia prezentului și al unei nostalgii crepusculare după o vîrstă istorică revolută.

La o privire atentă, actul prin definiție individual al dialogului între critic și operă indică în judecata critică finală prezența latentă, sau uneori confuză, a unui punct de vedere mai general asupra naturii operei literare. Oricîtă încredere, de altfel pe deplin îndreptățită, ar acorda criticul impresiei estetice prime, reacției spontane a gustului său îndelung experimentat, momentul secund și decisiv al explicitării și justificării operei ca operă de artă va angaja, latent sau explicit, o concepție determinantă despre autonomia sau eteronomia valorilor estetice (spre a utiliza terminologia lui Tudor Vianu), despre raportul de autonomie sau eteronomie dintre „personalitatea poetică" sau „eul profund" al operei (Croce și Proust vizau în fond aceeași realitate) și poziția artistului față de realitatea social-istorică a epocii, despre raporturile de contingență sau de necesitate între valorile istorice și valorile eterne ale artei superioare. Criticul care pleacă de la premisa că analiza estetică a unei opere este legată strîns de situarea ei istorică, nu va ezita să raporteze cu prilejul discutării *Crailor de Curte-Veche* analiza unor figuri emblematice ale cărții, ca Pașadia sau Pantazi, la conștiința istorică a scriitorului implicată în operă : destinul

Scanned with OKEN Scanner

unui personaj ca Paşadia nu poate fi înţeles fără a pune în valoare viziunea amară a scriitorului asupra modului în care moravurile levantine anulează posibilităţile de selecţie a valorilor superioare, fără a implica aşadar neagra şi pesimista viziune a scriitorului asupra societăţii pe care o evocă. Nu este lipsit de interes faptul că însuşi teoreticianul cel mai important al autonomiei esteticului în critica modernă, Benedetto Croce, a subliniat în opoziţie explicită cu tendinţele estetizante rolul decisiv al reconstituirii istorice pentru exacta comprehensiune estetică a operei literare şi a considerat propria sa teorie a judecăţii estetice ca o teorie a „interpretării istorico-estetice". „Numesc estetism acea doctrină, opinie sau tendinţă care afirmă drept inutile sau chiar dăunătoare cunoştinţele istorice pentru înţelegerea operelor de artă ; după cum definesc drept istoricism (storicismo) doctrina, opinia sau tendinţa opusă, care pretinde a explica operele de artă graţie unei extravagante metode a purei istoricităţi, excluzînd drept vană şi periculoasă orice consideraţie estetică... Caracterul eronat al estetismului e evident pentru cine acceptă formula critică proprie gîndirii moderne, potrivit căreia nu ar exista un alt mod de a înţelege şi a gusta o operă de artă decît acela de a o reproduce ideal prin refacerea procesului de creaţie al producătorului ei. Iar prima condiţie pentru acesta este a te raporta la datele psihice de la care pleacă artistul în actul creaţiei sale ; la acelea, şi nu la altele, la cele pe care artistul le-a avut realmente înaintea sa, şi nu la cele care ne-ar face nouă plăcere sau ne-ar fi comod să le imaginăm. Şi ce sînt ele oare, mă rog, dacă nu tocmai date istorice ?"

Tonalitatea particulară a unei opere, exprimînd subiectivitatea estetică a creatorului ei (nu personalitatea lui practică, empirică), cu alte cuvinte, personalitatea sa esenţializată, nu este un produs extra-istoric, ci rezultatul raporturilor complexe ale artistului cu forţele istorice ale timpului său, interiorizarea acestui raport şi exprimarea lui într-o combinaţie obiectivă. Nimeni nu a denunţat poate mai energic în critica modernă tendinţele istoriografiei literare pozitiviste de „a explica" opera literară prin simplele contingenţe biografice, istorice etc., transformînd-o într-un simplu „document" şi ignorînd aspectul ei estetic, decît Benedetto Croce. Este însă semnificativ că ilustrul estetician italian, apărător intransigent al autono-

Scanned with OKEN Scanner

miei valorii estetice, s-a ridicat cu egală energie împotriva tendinţelor estetizante de a disocia interpretarea estetică de interpretarea istorică, denunţînd cu vigoare sacrificarea sensului genuin şi autentic al operei în favoarea unor interpretări beatificante, de pură fantezie, tipice prin definiţie oricărei critici estetizante. „L'idea fallace circa l'interpretazione estetica e la negazione del rapporto inscindibile di essa con l'interpretazione storica, il disprezzo per le costruzioni della storia artistica e letteraria, sono il torto dell' estetismo" (*Problemi di estetica*, p. 39). Nu încape îndoială că tendinţele manifestate recent şi la noi de a bagateliza sau a desconsidera valoarea studiului istoric al literaturii şi al operelor literare, convingerea explicită că adevărata interpretare estetică începe acolo unde încetează orice analiză istorică de tip obiectiv şi că ea coincide cu iniţiativa liberă de orice constrîngere a conştiinţei criticului, se suprapun pînă la identitate cu tendinţele incriminate ca estetiste de Benedetto Croce.

S-a ajuns chiar la stabilirea unei antinomii de principiu între analiza estetică şi investigaţia istorică, la afirmaţia radicală că operelor literare le-ar lipsi prin definiţie un sens istoric determinat şi că stabilirea semnificaţiei lor este rezultatul unui act autotelic al conştiinţei criticului. Croce considera însă, la polul opus, că adevărata interpretare estetică „este istorică în sensul că nu e creaţie, ci re-creaţie", că estetismul, polemizînd pe bună dreptate cu acea critică „istoricizantă", care crede a putea explica opera literară prin simpla aglomerare erudită de date biografice şi istorice, ajunge să „implice în condamnarea sa întreaga cunoaştere istorică, îşi smulge astfel de sub picioare sprijinul solid al realităţii şi rămîne suspendat între cer şi pămînt într-o poziţie puţin invidiabilă" ; „Adevărata critică istorică dantescă nu constă într-o colectă de anecdote şi ştiri adunate una peste alta, ci în pregătirea şi în atitudinea de a pătrunde în acea *formaţiune istorică individuală* (s.n.) care este sufletul poetic al lui Dante" (*Il torto e il diritto dell estetismo* în *Problemi di estetica*, p. 40—41).

Critica estetică veritabilă, dornică să evite deopotrivă capcana istoricismului sau sociologismului, care tratează opera literară ca pe un simplu document, dar şi gesticulaţia extatică a estetismului, gata să declare opera literară produs al inexplicabilului şi „miracolului", trebuie să tindă a se sprijini pe un

Scanned with OKEN Scanner

concept cît mai elaborat cu putinţă asupra naturii înseşi a esteticului. Numai un asemenea concept este capabil să fundamenteze autonomia studiului literaturii în raport cu dezvoltarea de ansamblu a formelor culturale, dar şi să împiedice segregaţia absolută între cele două planuri. Fenomenul poate fi urmărit chiar cînd se trece la analiza operei literare şi doctrinare a unuia şi aceluiaşi scriitor. Tonalitatea particulară care impregnează diferitele opere literare ale lui Camil Petrescu, conferindu-le un sigiliu estetic unic (scriitorul însuşi o definea ca „luciditate febrilă") şi concepţia scriitorului asupra raporturilor între societatea epocii sale şi adevăratele valori intelectuale („noocraţia" sau „substanţialismul" său) reprezintă desigur două fenomene bine distincte, dar departe de a fi eterogene. Studiul estetic al celei dintîi nu poate decît profita de analiza cu mijloacele criticii social-istorice a celei de a doua. Criticul şi istoricul literar nu se pot dispensa de reflexiunea teoretică asupra modului în care o experienţă particulară, individuală şi istorică dobîndeşte în conştiinţa scriitorului adevărat valoarea unei experienţe umane universale. Istoricitatea şi universalitatea experienţei încorporate în operă nu se află însă într-un raport de excluziune sau antinomie, ci apar într-o relaţie de strînsă interdeterminare. Georg Lukàcs a analizat magistral de-a lungul *Esteticii* sale modul în care „conştiinţa de speţă a umanităţii" reprezintă perspectiva din care artistul adevărat îşi constituie întreaga evocare a lumii prin opera sa. Admiţînd cazul fericit al comunicării simpatetice desăvîrşite între subiectivitatea criticului şi subiectivitatea operei (lectura ideală), presupunînd că racordarea sensibilităţii criticului la cea implicată în operă s-a înfăptuit pe deplin, atenţia noastră se îndreaptă asupra acelui moment cînd criticul execută actul de „descleştare" din starea simpatetică de fuziune cu mişcarea lăuntrică a operei şi cînd efortul său tinde către ordonarea masei sale de impresii. S-ar părea că aducerea la lumina reflexiunii şi a conştiinţei clare a ceea ce există trăit pe un soi de plan al imaginaţiei semiconştiente, dincolo de dificultăţile reale pe care le implică exprimarea într-un limbaj conceptual adecvat, nu ar implica în mod necesar apelul la teoremele generale ale esteticii filozofice. Ceea ce se înfăţişează însă ca o reacţie spontană a gustului nu-şi poate găsi în procesul elaborării critice certitudinea validităţii şi nu

poate evita şovăielile, inconsecvenţele sau erorile, decît prin existenţa unei coincidenţe între sentimentul particular de valoare în faţa operei analizate şi conceptul universal asupra naturii esteticului.

Critica îşi poate găsi autenticul ei punct de sprijin în reflexiunea esteticianului asupra raporturilor dintre subiectivitatea particulară şi subiectivitatea estetică a artistului (raporturi în acelaşi timp de identitate şi non-identitate), în analiza funcţiei evocative a operei de artă prin comparaţie cu funcţiile practice sau teoretice ale celorlalte forme de conştiinţă (gîndirea cotidiană, atitudinea etică, gîndirea ştiinţifică sau filozofică), în definirea cu instrumentul categoriilor filozofice a funcţiei specifice pe care o are arta în constelaţia întregii vieţi spirituale. Scepticismul sau agnosticismul estetic al celor care pornind de la intuiţia justă a specificităţii artei ajung să o declare „inexplicabilă" şi să gesticuleze steril în faţa „miracolului" ei apare ca o atitudine cu totul anacronică după secolele de tradiţie fecundă ale esteticii filozofice. „Conceptul despre artă, adică Estetica, dacă nu e condiţia gustului, este condiţia criticii, şi o critică fără corelativa Estetică nu este de conceput ; una se dezvoltă prin cealaltă." Propoziţiunile lui Croce, formulate în urmă cu peste o jumătate de secol, îşi păstrează întreaga lor actualitate : încrederea raţionalistă în reflecţia teoretică asupra artei constituie o condiţie inalienabilă a progresului criticii şi istoriei literare.

Scanned with OKEN Scanner

Gálfalvi Zsolt

CRITICA CREATOARE ÎNSEAMNĂ JUDECATĂ DE VALOARE

Problemele criticii ajung adesea în centrul atenției vieții noastre literare. Articole care analizau rolul revistelor literare prin prisma cerințelor epocii și a stadiului actual al literaturii contemporane au ridicat în mod necesar unele probleme actuale ale criticii literare.

Profilul revistelor noastre literare este determinat în primul rînd de articolele de teorie literară și de critică literară. Aici, desigur, nu e vorba despre problema, naiv formulată de către unii, dacă revistele sînt sau nu conduse de critici literari, ci ce poziție critică reprezintă aceste reviste în critica literară și cu cîtă consecvență. Amploarea și intensitatea interesului față de critică izvorăsc dintr-o trăsătură fundamentală a criticii literare, și anume din faptul că critica este acea formă a creației literare în care tendințele unei etape de dezvoltare — de multe ori tendințe contradictorii — se afirmă cu maximă rigurozitate și limpezime. Se spune de obicei că critica este conștiința literaturii. Cu toate că această metaforă nu trebuie interpretată *ad litteram* și nu trebuie absolutizată, ea totuși pune în lumină multe lucruri. De pildă, ea relevă legătura organică dintre dezbaterile actuale privind critica literară și acel proces care se caracterizează prin îmbogățirea în profunzime și diversitate a literaturii noastre, prin afirmarea mai plenară a personalității artistice și prin exigența justificată a unei legături mai strînse cu problematica realității contemporane.

La acest proces își aduce, desigur, contribuția și critica; problematica multilaterală a teoriei și practicii criticii este pusă

Scanned with OKEN Scanner

pe tapet tocmai de înțelegerea acestor aspecte, precum și de necesitatea stringentă ca ea să formuleze, să clarifice pentru metodica sa cerințele ce derivă de aici. Faptul că anumite puncte ale dezbaterii se leagă de alte discuții despre funcția și metodica criticii derivă din logica lucrurilor și în esență ne trimite tot la trăsăturile dezvoltării actuale a literaturii noastre.

Evoluția literaturii impune și criticii să fie mai receptivă, mai sensibilă în mijloacele și metodele folosite, în informare și în apreciere, să îmbine mai mult sensibilitatea artistică individuală cu consecvența exigențelor ideologice și totodată să formuleze teoretic și din punct de vedere metodic problematica ce decurge din toate acestea. Critica trebuie să-și făurească și să-și dezvolte în așa fel criteriile aplicate, fundamentarea teoretică-ideologică, metodele și mijloacele, întreaga sa ținută artistică, încît să fie capabilă nu numai de a înregistra și semnala procesele ce se desfășoară în alte domenii ale literaturii, ci să le poată explica, înrîuri, interpreta și aprecia ; să înlesnească și să fertilizeze prin mijloacele sale specifice influența reciprocă normală și necesară dintre creația artistică și beneficiarul ei, întîlnirea cititorului cu opera.

În climatul de dezbatere ideologică creatoare inițiat de partid, combaterea tendințelor sociologiste, a tendințelor de simplificare, vulgarizare și de exclusivism a creat condițiile pentru desfășurarea multilaterală și eficientă a unei critici creatoare. Dacă sînt respinse pe drept cuvînt tiparele închistate ale sociologismului, care au dus în cele din urmă nu numai la depersonalizarea critică, dar totodată au deschis larg porțile în fața subiectivismului, dacă analiza profundă a calității estetice specifice a fenomenului literar, a operelor literare a fost desconsiderată, aceasta nu înseamnă să acceptăm astăzi o altă închistare, un alt subiectivism.

Este un fapt pozitiv pentru viața noastră literară preocuparea justificată pentru rolul personalității creatoare a criticului, al gustului, sensibilității și receptivității artistice în cercetarea critică. Dar aceasta nu ne permite să tragem concluzia că critica este un gen în care se exercită exclusiv gustul subiectiv și că nu are alte criterii în afară de *îmi place* sau *nu-mi place*. (Acest punct de vedere este susținut de acei exegeți ai teoriei criticii care, pornind de la teza „autonomismului absolut al artei", teoretizează independența criticii față de orice

Scanned with OKEN Scanner

factor filozofic, etic, politic.) Gustul artistic nu este un dat aprioric, ci este determinat istoric-social chiar cînd este vorba de cititorul mediu şi cu atît mai mult cînd ne gîndim la critici. Căci criticul îşi exercită menirea tocmai pentru că el *nu constată numai* efectul operelor asupra sa, ci dezvăluie componentele, mobilurile acestora prin analiza temeinică, multilaterală a operei, în cursul căreia îmbină rigurozitatea ştiinţifică cu intuiţia artistică. Creaţia artistică nu se măsoară prin criteriile întîmplătoare ale unui gust arbitrar ; cred că legităţile didactice ale gnoseologiei marxist-leniniste sînt valabile şi în cunoaşterea artei. Judecata de valoare, determinată, firește, de gustul subiectiv, se raportează însă la nişte criterii *obiective*, în procesul muncii conştiente de analiză, de sistematizare ; este vorba de raportarea criticului la sistemul de corelaţii constituit din ideologia, filozofia, estetica, teoria literară şi viziunea despre realitate pe care le îmbrăţişează. Între cele două judecăţi nu există o contradicţie insurmontabilă, ci o unitate dialectică ce poate fi urmărită gnoseologic. Desigur, acest proces nu e niciodată mecanic şi atît desfăşurarea, cît şi — îndeosebi — materializarea lui într-o operă critică sînt de neînchipuit fără talentul critic, atît de specific.

Critica este *estetică aplicată,* şi exercitarea ei este ridicată dincolo de nivelul judecăţii subiective de gust, chiar şi de simplul fapt că estetica nu este numai ştiinţa legităţilor generale ale artelor, ci în acelaşi timp ştiinţa relaţiei estetice a omului faţă de lume, şi astfel sfera ei cuprinde domenii largi ale activităţii umane. Idealul estetic cuprinde în sine concepţiile filozofice, etice, politice ale individului respectiv, toate fenomenele vieţii spirituale.

Firește, în cadrul criticii literare se poate afirma o multitudine de procedee de analiză, de modalităţi de abordare, de genuri. Această diversitate este neapărat necesară în interesul eficienţei criticii. De la recenzie la critica analitică, de la jurnalul de lector de tonalitate subiectivă la eseurile bazate pe inedite asccieri, de la note critice la studiul cuprinzător, sintetic, şi şirul ar putea continua pînă la diversele variante ale acestora. Dar în cadrul diversităţii abordării momentul decisiv rămîne întotdeauna *formularea judecăţii de valoare.*

Simpla schiţare a factorilor care au contribuit la formarea acelei reţineri ce se manifestă în critica noastră literară de la

caz la caz în formularea judecăţii de valoare ne-ar cere un spaţiu exagerat. De bună seamă, în deceniul trecut, un rol însemnat i-a revenit în acest sens reacţiei faţă de practica criticii dogmatice, care pronunţa — pe baza unor criterii simplificatoare, a unor teze improvizate, străine de specificul artei — judecăţi categorice. De ploaie însă nu poţi scăpa sărind în lac, din faţa specificului dogmatic nu te poţi refugia într-un subiectivism cu semn contrar.

Critica nu-şi poate recîştiga prestigiul (şifonat, ca urmare a judecăţilor pripite şi simplificatoare) prin abţinerea de la exprimarea judecăţii de valoare, ci prin afirmarea unei poziţii hotărîte, izvorîte dintr-o analiză minuţioasă, argumentată, ştiinţific fundamentată şi sensibilă din punct de vedere artistic.

Reţinerea de a pronunţa judecăţi artistice de valoare poate fi pusă şi pe seama faptului că nu întotdeauna criticii noştri îşi definesc o poziţie proprie faţă de discuţiile interesante purtate pe plan mondial, într-un evident spirit critic, deopotrivă despre problemele de bază şi de amănunt ale esteticii marxiste creatoare. Momentul definitoriu al acestor discuţii este tendinţa de a alcătui, în spirit receptiv faţă de ideile noi care îmbogăţesc gîndirea marxistă, un sistem de valori solid şi totuşi elastic al esteticii ştiinţifice. Aceste dezbateri reliefează de multe ori poziţii extreme. Este posibil ca aceasta să genereze la unii critici un sentiment de nesiguranţă. După părerea mea, efervescenţa, înnoirea gîndirii estetice marxiste, complexitatea discuţiilor atestă tocmai inepuizabilele posibilităţi de care dispune estetica creatoare, ca parte inseparabilă a concepţiei noastre materialist-dialectice despre lume, pentru a se înnoi şi pentru a aborda şi aprecia expresia artistică a raportului dintre om şi realitate. Contradicţiile ce se ivesc în cadrul discuţiilor nu pot nicidecum să ducă la relativism estetic.

În dezbaterile la care ne referim, un rol de frunte ocupă problema valorilor şi judecăţilor de valoare în literatură. Clarificarea acestor probleme — în strînsă interdependenţă cu avîntul axiologiei marxiste — poate contribui la lichidarea reţinerii unor cronicari de a exprima judecăţi de valoare în critica literară. Este neîndoios că teoria şi metodologia valorilor şi a judecăţilor de valoare sînt insuficient elaborate. Acest fapt însă îndeamnă nu la evitarea problemei, ci, dimpotrivă, la iniţiativă

Scanned with OKEN Scanner

creatoare, la muncă ştiinţifică. Din acest punct de vedere, mi se pare o bună bază de plecare poziţia pe care o găsim în lucrarea cu un bogat conţinut a lui Henryk Markiewicz *Problemele principale ale ştiinţei literaturii.* Poate că traducerea mai operativă a lucrărilor de estetică marxistă ar stimula dezbaterile.

Savantul polonez analizează într-un mod creator, după părerea mea, corelaţia dintre condiţiile sociale în care trăieşte omul care beneficiază de calitatea estetică şi valoarea obiectului estetic. În felul acesta deci, în formarea judecăţii de valoare, un rol determinant joacă necesităţile societăţii. În cazul nostru : necesităţile omului constructor al societăţii socialiste. Tocmai de aceea este deosebit de important ca criteriul literar să pornească de la procesul viu al interacţiunii dintre realitatea contemporană, literatură şi societate.

Din păcate, critica noastră literară uită uneori tocmai acest lucru. Aş vrea să citez un singur exemplu, care mi se pare însă deosebit de edificator. În numărul 3/1970 al revistei *Viaţa românească,* la rubrica *Actualitatea literară,* a apărut un articol intitulat *Ipostaze ale cutezanţei actului poetic contemporan.* Autorul ne anunţă că, „potrivit constatărilor celor mai noi estetici, şi poezia noastră vizează revelarea celor mai adînci zone ale fiinţei, realizînd o comunicare despre aceste adîncuri cu nimic mai prejos ca valoare estetică decît cea pe care o fac azi marii poeţi ai lumii". O cercetare comparativă pe această temă ar fi fost demnă de tot interesul. Numai că pentru a ajunge la această concluzie, autorul nu ne comunică absolut nimic despre poezia pe care „o fac azi" marii poeţi ai lumii, singurele puncte de referinţă rămînînd citatele din textele a doi teologi flamanzi din secolul al XIV-lea. Cred că asemenea consideraţii (ce e drept, necaracteristice pentru paginile *Vieţii româneşti*) sînt departe de a putea contribui la punerea în valoare a poeziei sau la clarificarea problemelor esenţiale ale literaturii noastre. Cu atît mai mult cu cît nu valoarea poeziilor citate este demonstrată, ci încercarea de a stabili similitudini între poeţii citaţi şi teologii Van Ruysbroeck şi Teuler din secolul al XIV-lea. Asemenea paralele interesante în sine, ca orice metodă comparativistă, sînt folosite în articol în mod dezar-

Scanned with OKEN Scanner

mant de simplificator. Drept argument suprem ni se spune: „Cine nu crede să purceadă singur la lectura lui Van Ruysbroeck şi se va convinge". Caracteristic pentru acest gen de articole — din păcate, nesingular în critica noastră — este că pînă şi pentru enuntarea unei banalităţi de tipul „ceea ce spune un scriitor nu trebuie confundat cu ceea ce vrea să spună" se fac referiri la B. Pingaud !

Firește, poezia noastră nu este şi nu poate fi ruptă de marile realizări estetice ale umanismului universal. Dar de aceste mari izbînzi ne putem apropia tocmai dacă reuşim să exprimăm în felul nostru acel novum calitativ care este caracteristic, reprezentativ pentru oamenii şi spiritualitatea societăţii noastre. În fragmentele referitoare la versurile poeţilor români, comparaţiile sucombă în caracterizări care ar ucide şi cel mai sfînt fior poetic ; „spre deosebire de alţi *scormonitori ai sinelui*", „poetul" nu vedea ceea ce este, ci ceea ce crede că va fi descoperit" ; în versurile altuia s-ar „putea descoperi valenţele unui demiurg păgîn", care se „ascunde *în dosul propriilor lui semnificaţii*" (subl. n.s.).

Eficienţa criticii noastre nu poate decît să sporească dacă în cadrul aceleiaşi fundamentări marxiste ea va uza de modalităţi de abordare şi opinii diferenţiate. Există însă un aspect pe care critica marxistă nu-l poate ocoli sub nici un motiv : acesta constă în legătura operei, a fenomenului literar cu evoluţia societăţii. Aici nu e vorba pur şi simplu de un criteriu din multe altele, ce se poate impune mai mult sau mai puţin, ci de o premisă fundamentală a valorii şi eficienţei literaturii. Literatura noastră îşi poate îndeplini rolul, poate deveni un factor specific de formare a conştiinţei, a universului de idei şi sentimente umane, a vieţii spirituale numai dacă izvorăşte din realitatea noastră şi se situează la nivelul ideilor noastre cele mai înaintate. Raţiunea modalităţilor individuale de zugrăvire a diversităţii procedeelor de creaţie constă tocmai în dezvăluirea cît mai artistică şi mai completă a diversităţii şi complexităţii realităţii. Literatura poate deveni revelatoare dacă este capabilă să exprime noile relaţii umane ce se dezvoltă în viaţa socială, fenomenele noi ale universului de sentimente şi idei. *În aceasta constă adevărata cutezanţă a actului poetic contemporan.*

Scanned with OKEN Scanner

Critica literară, cu mijloacele ce-i stau la dispoziție, prin judecățile ei de valoare, nu poate rămîne în afara acestui proces. Cine, dacă nu noi, criticii, trebuie să analizăm reușita sau eșecul acelor opere în care universul de idei și sentimente, determinat istoricește și din punct de vedere social al omului contemporan, se încheagă în creații artistice în conformitate cu realitatea? Nu o simplificare utilitaristă ne impune acest lucru, ci înțelegerea literaturii ca o formă a activității umane și, implicit, sociale.

Uneori insistența asupra obligațiilor analitice ale criticii este privită ca o negare a importanței individualității artistice a criticului, a gustului său subiectiv, a caracterului *creator* al criticii. Problema este însă ce înțelegem prin afirmația *critica este creație*, critica este un gen literar. În schimbul de opinii din trecutul apropiat a apărut uneori ideea că critica trebuie să reconstituie prin mijloacele ei universul specific al operei, și în această re-creație se manifestă activitatea creatoare a criticului. Cu toată tenta ei atrăgătoare, această concepție, care își are originea în scepticismul față de posibilitățile specifice criticii ca gen, neagă de fapt tocmai caracterul creator al criticii, degradînd-o și considerînd-o un gen secundar. Caracterul creator al criticii constă în analiza fundamentată teoretic și sensibilă din punct de vedere artistic a creației, în motivația aprecierilor ei, în forța ei convingătoare și — desigur, nu în ultimă instanță — în modul ei de prezentare. Critica este creație fiindcă, analizînd și apreciind imaginea artistică, cercetează raporturile dintre om și om, dintre om și lume și exprimă direct și indirect și o *apreciere, o interpretare proprie* asupra acestora. În sociologia vieții literare, ea este o punte de legătură între operă și cititor — beneficiar al esteticului. Critica este o exprimare subiectivă de păreri care, prin argumentarea ei științific fundamentată, *tinde* către formularea judecății de valoare obiective.

George Călinescu, pe care cu greu l-am putea acuza de insensibilitate față de estetic, a subliniat categoric că arta în critica literară constă în profunzimea și acuitatea gîndurilor și ideilor. Personalitatea și capacitatea creatoare a criticului se realizează în fundamentarea, autenticitatea și claritatea analizei fenomenului literar. Critica creatoare înseamnă judecată

Scanned with OKEN Scanner

de valoare. Judecată de valoare care explică printr-o argumentare filozofică-estetică procesele ce se desfăşoară în literatură, ajută la afirmarea tendinţelor înaintate, trasează liniile de forţă şi sistemul de coordonare ale unei literaturi prin promovarea valorii şi prin negarea nonvalorii, menţine trează şi contribuie la afirmarea unei atmosfere de exigenţă ideologică-artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Ivasiuc

TÎNĂRUL MARX

contemporanul nostru

Recent a apărut, pentru prima dată în limba română, o traducere a unor opere, scrisori, manuscrise, teze aparţinînd întemeietorilor socialismului ştiinţific, inclusiv celebrele „manuscrise economico-filozofice din 1844", care au fost obiectul unor numeroase discuţii, interpretări şi dezbateri între filózofii marxişti şi nemarxişti, pentru mulţi reprezentînd o adevărată revelaţie a unei laturi mai puţin cunoscute a gîndirii lui K. Marx [1]. Bogăţia de sugestii şi subtilitatea dialetică a analizei reprezintă prea mult material pentru a permite în cadrul unui succint eseu o exegeză cît de cît cuprinzătoare a unor sau a unei lucrări, despre care s-au scris deja cărţi întregi capabile să umple multe rafturi. De aceea, cele ce urmează sînt mai degrabă îndemn la lectură şi meditaţie, încercare de împrospătare a noţiunilor noastre despre gîndirea lui Marx, incitaţie la o discuţie vie, creatoare, deci contradictorie şi angajată.

Este, cred, în spiritul adevăratului marxism să-şi dezvăluie noi faţete, să-şi schimbe accentele în funcţie de realităţile într-o continuă succesiune şi primenire. Aspectele sociale şi reflectările lor ideologice sînt totdeauna pline de surprize pentru că istoria este un fenomen viu, previzibil în liniile sale cele mai generale, dar neaşteptat în dezvăluirea unor aspecte concrete, deosebit de bogate. Or, subliniind una din tezele profunde ale epistemologiei marxiste, Lenin spunea : „adevărul

[1] Marx-Engels, *Scrieri din tinereţe*, Bucureşti, 1968.

este totdeauna concret", ce este viu fiind mai încărcat de sensuri decît principiile abstracte.

De fapt, „manuscrisele economico-filozofice din 1844" sînt tocmai un elogiu al concretului, al realității vii, dinamice, ele înregistrează momentul de revoltă al tînărului Marx și de desprindere filozofică de Hegel, al cărui discipol a fost la început. Interesul excepțional pentru această lucrare vine tocmai din subtextul de revelație pe care-l cuprinde, forța de comunicare rezultă din faptul că sîntem puși în prezența momentului cînd marxismul începea să se contureze, să fie *in stato nascendi* neclarificat pe deplin, încărcat de terminologie hegeliană și feuerbachiană, dar proaspăt în explozia lui spre un alt orizont al cunoașterii cu atît de profunde consecințe istorice. Cine vrea să pătrundă în geneza marxismului, să și-l apropie ca pe un fenomen viu, istoric, născut concret într-un loc și timp dat, într-o minte umană, de aici trebuie să înceapă. Pe lîngă admirația inerentă pentru subtilitatea dialectică a demonstrației, o lectură atentă va putea permite pătrunderea în patosul revoltei, al desprinderii dintr-un făgaș de gîndire și în fericirea reținută a descoperirii unor noi adevăruri, a unui mod de gîndire ce nu era doar teoretic, ci și efectiv, volitiv și activ. De-a lungul paginilor se desprinde pasiunea, se cristalizează momentul genezei unei obsesii a adevărului capabil să schimbe istoria. De altfel, se face în mod hotărît aici elogiul pasiunii, al unei concepții tulburătoare despre om ca ființă patetică încărcată de o nobilă suferință, de un înalt tragism al „ființei generice" menite să schimbe lumea, depozitara valorii, scop al propriei ei complicate istorii.

Desigur, nu se poate opune opera din tinerețe a lui Marx operei sale de maturitate și nici măcar nu sînt posibile demarcații nete față de gîndirea sa ulterioară. K. Marx și-a dezvoltat neîncetat teoria fără să se contrazică (mai mult decît cere însuși procesul dezvoltării dialectice), pe măsură ce, consecvent principiilor sale, analiza realității anume, concentrîndu-se mai puțin asupra speculațiilor contra cărora s-a revoltat și mai mult asupra unor fenomene istorice contemporane lui, în special asupra capitalismului premonopolist pe care l-a disecat în *Capitalul*. Metoda dialectică de gîndire rămîne însă o constantă.

Operă din tinerețe, manuscrisele economico-filozofice, este revelantă pentru noi din mai multe motive și ne interesează

Scanned with OKEN Scanner

nu din raţiuni de istorie a marxismului sau de teorie pură. De altfel, o asemenea apropiere de marxism i-ar contrazice spiritul, pentru că adevărurile sale nu sînt niciodată nici teorie pură, cu atît mai puţin scolastică, nu sînt adevăruri „în sine", ci „pentru noi" reprezintă o metodă de analiză a unei realităţi prezente care ridică întrebări proprii. Adevărul este că teoria alienării muncii, coborîrea în economia politică, în politică şi în istorie a teoriei hegeliene abstracte a alienării este capabilă să ne dea o cheie pentru înţelegerea unor fenomene pe care le întîlnim noi, acum, atunci cînd deschidem ziarul de dimineaţă. Mişcări şi convulsii contemporane, o nelinişte a tineretului apusean de astăzi pot fi explicate prin aplicarea teoriei marxiste a alienării, aşa cum apare ea în manuscrisele economico-filozofice. O societate care, aşa cum este aceea din ţările capitaliste avansate, nu e dominată de sărăcie, trece prin modificări sau tendinţe de modificări structurale. Karl Marx în 1844 afirma că dacă s-ar putea menţine salarii ridicate (greu de presupus în condiţiile de acum mai bine de 100 de ani, dar posibil astăzi datorită unei multitudini de factori), esenţa salarizării, a „plăţii sclavilor", nu s-ar schimba, pentru că procesul de alienare generat de proprietatea privată ar fi acelaşi. „Omul uman", „fiinţa generică", a cărei caracteristică esenţială este activitatea creatoare, rămîne înstrăinat atîta vreme cît această activitate, munca, devine un mijloc pentru menţinerea fiinţei sale individuale, fizice — sau, ca să citäm : „cît ceea ce este uman devine animalic (munca) şi ceea ce este animalic devine uman (satisfacerea unor trebuinţe)". Arnold Toynbee denumea recentele mişcări din diferitele ţări occidentale, în condiţiile unui nivel de trai ridicat, „revoluţia metafizică". Cu toată improprietatea, pentru noi, a termenului, este ceva adevărat în această afirmaţie în măsura în care sîntem în prezenţa unei revolte a „esenţei umane", aşa cum este concepută în antropologia şi ontologia marxistă, fundamentată pentru prima oară în manuscrisele economico-filozofice, esenţă nesatisfăcută de abundenţa bunurilor de consum, de ieftinătatea relativă a automobilelor sau de orice alte înlesniri. Pauperizarea progresivă accentuată de Marx în opera sa de maturitate s-a realizat în alte formule concret istorice (prăpastia dintre ţările dezvoltate şi subdezvoltate). Teoria alienării însă îşi păstrează întreaga valabilitate, ia forme ex-

Scanned with OKEN Scanner

trem de expresive în relitate, care depășesc cadrul acestor articole.

Revelantă însă pentru noi este nu numai această cheie pentru înțelegerea unor fenomene contemporane, ca și pentru interpretarea unor relații din realitatea noastră înconjurătoare, ci și surprinderea efectelor abstractizării, caracteristice lumii moderne de pretutindeni. Sîntem sortiți să trăim într-o lume din ce în ce mai abstractă, tot mai mult creația omului, și lucrul nu trebuie să ne surprindă. Tînărul Marx a definit omul ca pe ființa ce-și creează singură lumea, natura fiind „corpul anorganic al omului", după cum omul este „corpul uman al naturii". El se construiește construind, se face făcînd, activînd, creînd, și problemele complicate în fața cărora sîntem puși, legate de adaptarea la această lume umană, își găsesc sugestii de cel mai ridicat interes în lucrările de care ne ocupăm. Însă pentru aceasta, mai important decît orice este însăși concepția antropologică marxistă, discuția despre esența omului, despre destinul său special.

Lumea modernă, științifică, foarte complexă, a izgonit sau tinde să izgonească străvechiul mod de fundamentare a naturii și a omului, transcendentul care-i justifica și drapa misterul. Nevoia contemporană de fundamentare, de desprindere a unei finalități a omului este acută și străbate pretutindeni nu numai în opere teoretice, nici măcar numai în artă, ci în vorbirea de fiecare zi, în problemele și dilemele omului de pe stradă. Tînărul Marx, contemporanul nostru, prin acuitatea genială a preciziunilor sale, definește omul ca pe o ființă care se autofundamentează în cadrul procesului de creație istorică. În acest mecanism complex, arta joacă un rol important, subliniat de Marx ca una din probele existenței omului „ca ființă generică", ca pură manifestare a „omului uman". Ca artiști și literați sîntem puși în fața unui vast domeniu problematic ce se pretinde explorat, pornind de la o concepție ontologică și antropologică ce nu are nimic comun cu simplificările vulgarizatoare, cu dogmele împietrite. De acest marxism viu trebuie să ne apropiem, marxism cu adevărat umanist, opus abstracțiunilor, în lupta cu care de altfel s-a și născut. Marxismul este umanist tocmai pentru că omul este sursa valorii, fundamentîndu-se pe sine în procesul istoriei; și cu acest aspect urmează să ne ocupăm.

Scanned with OKEN Scanner

Marxismul s-a născut prin negaţia creatoare a hegelianismului, prin revolta împotriva caracterului abstract al omului la Hegel. Esenţa obiecţiei tînărului Marx la fenomenologia hegeliană constă în refuzul de a considera omul ca intelect pur, doar „conştiinţă de sine". Este interesant de notat că această revoltă a lui Marx este contemporană cu altă revoltă de mari consecinţe în istoria gîndirii europene, îndreptată de asemeni şi în mod expres împotriva abstractivismului hegelian, de către Sören Kierkegaard, unul din părinţii existenţialismului. Interesul crescut în ultima vreme, mai ales după cel de al doilea război mondial, pentru opera din tinereţe a lui Marx se explică, pe lîngă marea ei actualitate pentru explicitarea fenomenului alienării, fenomen central al lumii contemporane, şi prin posibilitatea angajării unui dialog cu cel mai influent curent al filozofiei nemarxiste, de pe poziţii diferite, răspunzînd însă unor probleme comune, la chiar originea celor două linii de gîndire. Marx, ca şi Kierkegaard, a refuzat reducerea omului doar la cunoaştere, la o manifestare a spiritului universal *Weltgeist*, ce se întoarce la sine determinat, prin intelectul uman. Pentru amîndoi gînditorii, nu independent de atmosfera activă şi tensionată din preajma anului 1848, fiinţa umană este mult mai mult decît intelect. Accentul se mută de la cunoaştere la atitudine, la poziţie şi finalitate în lume, la temeiurile omului, adică la o ontologie antropologică. Întrebarea esenţială priveşte rostul, atitudinea şi fundamentarea omului concret, nu al unei abstracţiuni. Pe cînd însă Kierkegaard dădea o definiţie a individului luat izolat, în raport cu divinitatea, Marx se concentrează nu asupra acestui nou „raport de raport" abstract, ci asupra fiinţei umane concrete „din carne şi oase", stînd pe „solidul glob pămîntesc", refuzînd să-l reducă la numai o singură latură a sa, intelectuală sau oricare alta. Idealul lui K. Marx, conceptul său central, nemodificat în opera ulterioară, accentuat în scrierile din tinereţe, este omul total, fiinţă înzestrată şi cu simţuri şi cu intelect, şi cu afect, şi cu acţiune, individualitate, dar în acelaşi timp pe deplin uman numai în societatea în desfăşurare, adică în istorie. Omul total este plasat în natură, este un obiect şi un subiect în acelaşi timp, este expresie şi creator al naturii, al unei naturi umane. Ca fiinţă reală, omul este obiectual, are natura în jurul său, spre care tinde ca o formă de manifestare a esenţei sale. „O fiinţă nonobiec-

Scanned with OKEN Scanner

tuală (adică singură) este o nefiinţă, o fiinţă care nu poate exista *(Unwesen)*". Omul concret şi total are o esenţă şi această esenţă a sa manifestată este acţiunea, „căci ce înseamnă altceva viaţa decît acţiune", şi a cărei formă supremă, tipic umană, este creaţia, adică atunci cînd „el produce universal", „liber de necesitatea fizică". Fiinţa umană în manuscrisele economico-filozofice din 1844 este esenţialmente liberă, pentru că „omul stă liber în faţa produsului său", este centrală în univers pentru că el nu se produce numai pe sine, ci însuşi universul văzut într-o continuă creaţie, prin om, o dată cu apariţia omului. În actul liber, creator, omul nu produce numai obiecte, nu se manifestă doar, ci se şi „înfiinţează", ca să folosim un termen de filozofie modernă, se încreează, adică acţionînd istoric este propriul său fundament. El este liber şi independent pentru că nu este total creat, ci se creează în fiecare clipă. Răspunzînd problemei originii şi a genezei omului şi naturii, Marx, într-o pagină de mare subtilitate demonstrativă (pag. 583—584, ediţia română), argumentează că proba existenţei reale, deci independente, o avem mereu în faţă atunci cînd omul se creează pe sine în procesul muncii umane, deci al creaţiei libere. Determinismul absolut, dogmatic, aş îndrăzni să conchid, negarea libertăţii omului, nu poate duce decît la fideism, este în contradicţie totală cu spiritul profund al marxismului. Libertatea activă, manifestată în societate, istorie, în interdependenţă cu natura, cu obiectele, reprezintă esenţa umană aşa cum e văzută de K. Marx. Această esenţă însă rămîne mereu nesatisfăcută, este un proces tocmai pentru că omul „produce universal", dar el nu e o întrupare a spiritului absolut, nu este doar conştiinţă „în sine", abstractă, ci „o fiinţă condiţionată, limitată", care-şi manifestă esenţa activînd asupra obiectelor care sînt în afara lui. El este mereu în tensiune spre ceva, spre altceva, şi această tensiune spre exterior, este o cuprindere infinită în limitat, naşte pasiuni. „Pasiunea este forţa esenţială a omului care se îndreaptă cu toată energia spre obiectul său". Dar pasiunea este reflexul activ al sensibilităţii şi aceasta al suferinţei. Omul „este deci fiinţa care suferă" (pag. 618, ediţia română).

Din această jalonare grăbită, din nou, mai mult îndemn la lectură decît comentariu, a conceptelor de bază ale antropologiei marxiste, se desprinde falsul, din punct de vedere marxist, al unor teze de circulaţie în estetica noastră de acum

Scanned with OKEN Scanner

10 ani și mai bine. Ceea ce acum se numește, după părerea mea impropriu, „sociologism vulgar", păcătuia teoretic și a dus la proaste rezultate în creația artistică tocmai pentru că implicit se depărta de tezele fundamentale ale *omului total*. Viziunea edulcorată a vieții, stropită cu apă de trandafiri, este străină adevăratului marxism, concepție dialectică, dinamică, totală, care nu exclude suferința și dorește să-i dea un sens nobil, liberă de necesitatea fizică, prin construirea unei societăți a creației. Perenitatea tragediei ca gen literar, admirația noastră față de clasicii ei, care-l tulburau, precum se știe, și pe K. Marx, rezultă din intuirea de către ei a unei trăsături fundamentale a omului, tensiunea dintre universal și individual, omul trăind și fiind prin excelență conștient de ambele categorii. Problema nu este de a exclude suferința, ci de a-i da sau reda sensul nobil, creator. Ea nu poate fi redusă la un caz particular sau la cîteva cazuri neesențiale, ci trebuie reîntronată în drepturile ei, în centrul cetății spiritului ca o formă specific umană de reacție la o lume pe care și-o asumă. Pentru că dialectica : suferință, pasiune, împlinire și iar suferință, nemulțumirea eternă față de ce s-a realizat și dorința de a realiza mai mult nu numai că nu contrazice marxismul, ci se află în însuși nucleul eticii pe care vrea s-o dezvolte. Mai mult decît atît, pentru Marx, pasiunea noului, a neîntîlnitului, insatisfacția față de ce este reprezintă modalitatea însăși de în-ființare a omului. În momentul în care el nu mai este activ, creator, pasionat, el încetează să mai fie, pentru că-și pierde independența și libertatea și atunci devine „inexistent". Propensiunea spre nou reprezintă fundamentarea esenței umane văzută în termenii creației. Să nu ne mire paliditatea unor persoane literare și să o vedem ca o probă, din păcate negativă, a concepției lui Marx. Pentru că „sociologismul vulgar", ca să-i spunem convențional așa, păcătuia prin ilustrativism. Or, imaginea unei abstracțiuni, născută prin aranjament strict intelectual, și nu prin nobilă pasiune și suferință de creație a ceva nou, neîntîlnit în nici o teză prestabilită, nu se fundamentează pe sine, nu poate exista și nu poate da sentimentul deplin de existență nici creatorului său. Oricine a întîrziat pe o pagină de literatură și a avut o cît de mică realizare știe din proprie experiență ce plenitudine existențială îți dă surpriza unei soluții noi, revelația unui adevăr nou. Momentul creației este explozie de ceva nemaiauzit și

Scanned with OKEN Scanner

gîndit, care-ţi depăşeşte experienţa anterioară. Nu transcrierea a ceea ce ştii, ci descoperirea aparent din nimic îţi dă satisfacţia creatoare, poate cea mai înaltă formă de satisfacţie a fiinţei, actul cel mai acut de luare de conştiinţă de sine, nu prin autocontemplare, ci prin construcţia unui obiect exterior, opera. Te naşti atunci, în acea clipă, născînd, şi nu cred că am greşi dacă am vedea marxismul, doctrină vie şi nedogmatică, drept un elogiu etern al genezei de fiecare clipă. Sentimentele profunde ale creatorului pot să constituie un argument psihologic al fundamentării prin act creator propriu ontologiei marxiste.

De altfel, aş propune un alt termen pentru unele teze eronate din estetica deceniului trecut. În loc de sociologism vulgar, termen ce poate da naştere la confuzii, pentru că dă o nuanţă peiorativă explicaţiei social-istorice a artei, poziţie într-adevăr marxistă, să-i spunem conceptualism prestabilit. Ar fi corect, pentru că ar acoperi exact vina esenţială, aceea de a încerca să fundeze o estetică strict normativă, pe baza unor canoane, a unor concepte pe care trebuiau să le folosească în egală măsură şi criticii şi creatorii. De asemenea, acest termen ar explica şi uscăciunea şi declarativismul exterior al producţiilor făcute în acord cu el. Dar mai ales, el ne poate conduce spre eroarea filozofică de metodă care-i stă la bază, şi anume reintroducerea determinismului absolut abstract, şi încercarea de a-l da drept marxism. K. Marx şi-a fundamentat teoria sa profund ştiinţifică, realistă, împotriva acestui tip de determinism. El a protestat împotriva reducerii omului la una din manifestările sale, fie ea cea mai înaltă. A postulat determinismul concret, rezultat al creaţiei în dependenţă de natură, al transformării naturii de către om, prin naşterea unor forme neîntîlnite şi neprevăzute şi prin aceasta libertatea şi necesitatea ca două faţete dialectice ale aceleiaşi realităţi. Atunci cînd afirma că se trece prin comunism din imperiul necesităţii în cel al libertăţii n-a spus-o nici ca promisiune, nici de circumstanţă ci ca o concluzie firească şi esenţială a întregii sale concepţii despre lume. Prestabilirea canonică a comportamentului personajelor, a determinării lor sociale rigide şi nediferenţiate, sau conceptualizarea excesivă a producţiei poetice, caracterul servil faţă de aparenţă al artelor plastice, uniformitatea rezultată de aici sînt de fapt toate manifestări ale determinismului absolut, abstract şi nedialec-

Scanned with OKEN Scanner

tic, care consideră istoria ca o desfășurare din timp a unor lucruri prestabilite, date în concept. Adevărul, conform marxismului creator, nu este dat, ci se formează în interacțiune cu realitatea, noi sîntem într-o continuă tensiune către el, îl realizăm în mers. Nereușitele artistice de la noi și de aiurea nu sînt o infirmare a marxismului, ci dimpotrivă o confirmare a lui, indirectă, pentru că reprezintă o îndepărtare de la esența sa vie. De altfel, nu cred că există o poziție mai fermă de pe care să se combată asemenea tendințe, decît marxismul însuși, o ideologie care e programatic antidogmatică și a fost concepută ca atare în pasiunea unei minți colosale, de chiar întemeietorul său care a respins cu mînie și dispreț orice soluție ce se prezintă drept finală și fără replică. Citiți pagina în care atacă dogmatismul hegelian sau al hegelienilor (pag. 608, ed. rom.) și vă veți convinge. Iar tonul polemic de mai sus e o încercare de apropiere de spiritul marxismului, care niciodată la clasicii săi n-a venit ca o expunere calmă, ci a fost îndreptată negratuit contra cuiva și pentru ceva.

Determinarea istorică a omului, a artei, și fenomenul alienării (el însuși contradictoriu și dialectic) urmează să fie obiectul cercetării noastre ulterioare.

Omul uman, a cărui esență constă în activitatea creatoare, într-o continuă tensiune spre nou, a cărui existență e rezultatul unui anumit raport cu natura, își stabilește acest raport ca ființă socială. Karl Marx a subliniat că nu trebuie considerată o societate abstractă, căreia i se opun individualități abstracte și ele, ci omul ca atare, concret este ființă socială, el nu poate fi conceput altfel. Relația sa cu natura se face prin intermediul societății, pentru că el nu-și poate manifesta esența decît în contact cu o natură umanizată, pentru care organele sale de simț sînt pregătite. Pentru a percepe sunetele, a le distinge, argumentează Marx, ai nevoie de pregătire muzicală, de-o educație care umanizează natura, îi dă o semnificație de dincolo de utilitate. Libertatea caracteristică pentru om în raport cu natura este posibilă numai atunci cînd ea a devenit adecvată pentru percepție prin umanizare, cînd omul își regăsește esența prin și în ea. De aceea, conflictul om-natură, raportul uman obiectual este totdeauna rezolvat în societate, e o legătură între om și om, între subiect și „celălalt". Eliberarea de natură nu se face prin abstragerea din ea, ci în procesul umanizant, social-istoric, al creației.

Scanned with OKEN Scanner

K. Marx, fără să desconsidere, dimpotrivă, accentuînd importanţa producţiei în umanizarea naturii, aşază în vîrful ierarhiei activităţilor umane creaţia ştiinţifică şi artistică. Ele sînt forme de manifestare a libertăţii omului, care „priveşte liber produsul său", şi în acelaşi timp sînt un mijloc nu de producerea speciei umane, ci a naturii în genere. „Animalul modelează materia numai pe măsura şi după trebuinţa speciei căreia îi aparţine, pe cînd omul ştie să producă pe măsura oricărei specii şi ştie să imprime pretutindeni obiectului măsura care-i este inerentă ; de aceea omul modelează materia şi potrivit legilor frumosului." (Pag. 557, ed. română.) Omul creînd obiecte le face inteligibile pentru celălalt, iar creaţia însăşi se face în acord cu educaţia sa socială. Actualitatea profundă a acestor teze ale tînărului Marx nu poate fi suficient subliniată. Trăim într-o epocă în care creaţia artistică este în plină expansiune, ea cuprinde zone tot mai neexplorate, atît în adîncime cît şi în lărgime. Efortul de a integra artistic regiunile cele mai insolite, de a nu exclude nimic din aria artei, nici o realitate, oricît ar fi ea de şocantă sau de îndepărtată de canoanele clasice, trebuie înţeles ca o tendinţă îndreptată spre umanizarea generală a naturii, a realului, a înseşi ariilor mai obscure ale psihologiei umane. Prin introducerea lor în sfera artei, ele sînt socializate, sînt oferite inteligibilităţii generale, sînt scoase din categoria lucrurilor „brute", pe care esenţa umană nu le poate cuprinde. Ceea ce este caracteristic pentru gîndirea lui Marx, în manuscrisele economico-filozofice, dar nu numai acolo, reprezentînd o constantă a gîndirii sale cuprinzătoare, este conceperea integrării în social, deci în uman, ca un mijloc esenţial de eliberare. Stihiile din adîncuri, misterul existenţei şi al naturii este apropiat prin creaţia umană, pregătit pentru percepţia şi sensibilitatea noastră. Nu poate exista nici un fel de tabu, nici o îngrămădire a acestei activităţi prin care omul se naşte făurind. Creaţia este fundamentare, umanizare, dar şi eliberare. Nu activitatea strict utilitară este tipic umană, ci aceea în care omul este liber, aşa cum se găseşte el în creaţia artistică.

Socialul nu este o îngrădire, ci din contră, ca totdeauna la Marx, un proces într-o continuă efervescenţă a noului, o expansiune pentru cuprinderea de noi zone supuse procesului umanizării. În acest sens, înţelesul noţiunii de umanism este deosebit de larg. Nu e nevoie ca într-un tablou, să zicem, să

Scanned with OKEN Scanner

apară figura omului pentru ca opera să fie umanistă. Orice activitate artistică, în măsura în care este o activitate umană, aduce un segment din natură în zona omenescului, o pregătește prin limbaj percepției noastre și propriei noastre înființări. Numai o activitate care nu aduce nimic nou, o pastișare a ceea ce este de mult existent pentru noi, repetarea academistă a unor forme banalizate reprezintă cu adevărat o scădere a umanismului, o încetare sau întîrziere a acțiunii umane de socializare a lumii.

Desigur, manuscrisele economico-filozofice din 1844 nu sînt o operă de estetică. Ele însă deschid perspective largi — și acest cuvînt din urmă ar trebui mereu subliniat — pentru înțelegerea noțiunii de umanism marxist, aici fundamentat pentru întîia dată, constituind un prilej de meditație asupra artei moderne, chiar dacă Marx nu se poate referi la ea. Sfera noțiunii de social și de uman devine în această lumină deosebit de vastă, de loc restrictivă. Ceea ce înainte de creație este brut și inuman devine apropiat omului, e un mijloc de comunicare între oameni, după ce a fost adus în limbajul artistic, prelucrat în acord cu simțurile umane, manifestarea esenței omului. Ceea ce era inaccesibil înainte sau, cel mai rău, indiferent, o realitate în sine, devine pentru „noi" și în același timp ne și potențează.

Însă tocmai pentru că această noțiune este atît de cuprinzătoare și nelimitativă, ea aruncă o lumină asupra importanței determinării social-istorice a creației artistice. Dacă orice extindere a limitelor creației este umană și socială, ea este totdeauna determinată istoric, e un moment al procesului de creație al omului de către el însuși în cadrul societății umane. Dacă Marx s-a opus abstractivismului hegelian, și acest fapt reprezintă impulsul inițial al constituirii marxismului, el a admirat și a acceptat întotdeauna concepția hegeliană a devenirii istorice. Uman, social și istoric reprezintă de fapt trei fațete ale aceleiași realități, însă într-un complex raport dialectic. Tocmai ruptura acestei unități a fost caracteristică tuturor deformărilor marxismului voite sau involuntare. Precum se știe, detractori vădit răuvoitori ai marxismului sau falșii săi prieteni au încercat să-l reducă la o concepție utilitaristă, la un materialism vulgar și mecanic. În versiunile cele mai grosolane se afirma că Marx „reduce omul la stomac". Un contact autentic cu marxismul ne dezvăluie că tocmai

dimpotrivă, întemeietorul său încă din tinereţe a subliniat importanţa creaţiei libere ca o formă pe deplin umană a activităţii. Alţii n-au înţeles cît de complex este raportul dintre istorie şi om. Istoria nu este altceva, o necesitate exterioară, inexorabilă, un fel de *fatum*, căruia omul trebuie să i se supună. În concepţia lui Marx, omul este istoria, el o creează liber, este determinat de ea în aceeaşi măsură în care o determină, după cum societatea nu este o abstracţiune, ci omul este social, chiar omul concret, înzestrat cu simţuri, şi ele produse ale societăţii, cu sensibilitate, gîndire, limbaj, formate şi ele în societate în cadrul procesului de devenire istorică, proces al autocreării omului.

O înţelegere şi o meditaţie adecvată asupra acestui raport de esenţă, de fiinţă, şi nu de contiguitate, ne-ar feri de multe erori, şi nu dintre cele neglijabile. Multe au reprezentat motivul unor eşecuri în înţelegerea operelor artistice, au fost sursa încercării de a transforma marxismul într-o concepţie limitativă (a utilităţii imediate a unui procedeu de determinare mecanic şi simplist). Dacă istoria este un proces de creaţie a omului de către sine, atunci o operă care aduce elemente noi sau este fundamental nouă participă mai deplin la istorie, e mai determinantă pentru progres. Nu reflectarea, numai, a unei realităţi mobile, extrinseci operei de artă, este în contact cu istoria, ci chiar aportul intrinsec de limbaj şi de idei noi este el însuşi parte integrantă a procesului istoric. Dinamismul caracteristic marxismului trebuie înţeles şi aplicat şi în programul artei. Academismul, canonul, ritualul sînt şi ele nişte existenţe prezente în cîmpul umanului, însă sînt nişte forme ale unui proces de alienare, de rupere a omului de esenţa sa, sînt proiecţii nemişcate ale unui om căruia propria sa fiinţă i-a devenit străină, exterioară şi opresivă. Noţiunea de determinare absolută, de formă rigidă şi exterioară, este de fapt rezultat al oprimării omului de către propria sa creaţie. Alienarea nu este numai o suferinţă şi numai o criză a omului, dar şi o formă oprimantă de conservatorism. Pentru că nimic nu este mai jenant şi mai contrar esenţei umane decît limitarea inovaţiei creatoare. De aceea alienarea, în multiplele sale forme, reprezintă noţiunea centrală a manuscriselor economico-filozofice din 1844, şi aplicarea sa la creaţia artistică merită o atenţie specială.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de alienare, coborît de Marx în viaţa socială concretă, în explicarea omului ca fiinţă concretă, este revelaţia modernă a marxismului prin vastele sale putinţe de aplicare în interpretarea unei multitudini de fenomene contemporane. El reprezintă în acelaşi timp, alături de creaţie şi în legătură cu ea, baza umanismului marxist, un elogiu al forţei şi slăbiciunii omului, o cheie pentru pătrunderea spre esenţa sa dialectică, spre contradicţiile sale, ajutîndu-ne să-i înţelegem atît complexitatea, cît şi echilibrul său etern instabil, sursa realizărilor şi a nemulţumirilor sale. Pentru că atunci cînd toate nevoile sale materiale ar putea fi satisfăcute, cînd mizeria ar fi izgonită din cetate, cînd abundenţa ar domni pretutindeni, alături de moarte şi poate mai importantă decît ea, alienarea poate continua să fie o sursă a neliniştii, un imbold creator, dar şi o ameninţare. Ea derivă din faptul că omul este în primul rînd creaţie, interacţiune cu natura, obiect special plasat între obiecte, care se manifestă, dar se şi înfiinţează acţionînd în exterior, modificînd lumea. De aceea el îşi plasează esenţa în lumea înconjurătoare, ia cunoştinţă de sine şi se contemplă în produsele creaţiei sale. În felul acesta omul se împinge pe sine în exterior, se cedează lumii şi, în anumite condiţii, propria sa creaţie poate să-i devină străină şi oprimantă. Am putea spune că alienarea se produce atunci cînd omul uită că este creatorul lumii umane, singura cu care are contact intim. În asemenea momente se produce o inversare de raporturi, ţinînd de esenţa dialectică a lumii în care se poate transforma în contrariul său, pentru că nimic nu stă sub semnul definitivului, dat odată pentru totdeauna, fixat în limite eterne. Produsul activităţii nu mai devine un mijloc de contemplare a propriei sale fiinţe, ci o realitate străină, umanul devine inuman, şi, ca o consecinţă firească, omul îşi devine străin lui însuşi, se autooprimă, îşi pierde esenţa în chiar procesul făuririi ei, se întoarce la un suport străin de viaţă negenerică, individuală, animalică. Cu cît creează mai multe bogăţii, el devine mai sărac, afirmă Marx, se cedează şi se pierde pe sine. Dacă omul ar fi o fiinţă „în sine", dacă ar putea exista în afară de acţiune şi interacţiune cu natura, dacă ar fi el însuşi în autocontemplaţie abstractă, atunci problema alienării nu s-ar pune. Însă el este „om-în-lume", nu poate exista izolat şi deci în momentul

Scanned with OKEN Scanner

în care se pierde în activitatea sa specifică el se pierde în esența sa.

Marx și-a fundamentat teoria despre alienare în cîteva pagini concentrate, de o rară subtilitate, în capitolul intitulat „munca alienată", din manuscrisele economico-filozofice din 1844. El demontează mecanismul proprietății private și al muncii salariate și demonstrează cum, în ciuda faptului că au contribuit la umanizarea naturii, ele sînt o sursă perfectă de alienare. Muncitorul își pierde esența întîi prin obiectul muncii care nu-i aparține, apoi prin însăși activitatea sa, care nici ea nu-i aparține și în același timp își pierde caracterul creator, îi este impusă, vine din afară, și nu dintr-un impuls interior, dintr-o necesitate a ființei, devine o obligație, din liberă devine silnică, din scop devine mijloc. Diviziunea muncii amplifică acest proces de alienare pînă la proporții neobișnuite. Viața socială, ca o consecință, în loc să fie integrarea în activitate a oamenilor, se transformă într-o sursă de conflict, munca nu-i apropie, ci îi opune pe oameni. Produsele activității sînt străine, misterioase, și chiar atunci cînd pot fi acumulate își schimbă accentele. Omul nu *este*, ci *are*, cele două verbe concurează cu victoria celui de al doilea. În ultima instanță, s-ar putea afirma că de fapt alienarea înseamnă transformarea lui a *fi* în a *avea* și de aici derivă una din consecințele sale cele mai stranii. Apariția raporturilor de bogăție, mai ales prin cel mai abstract produs, banul, face să se nască o situație ciudată, în care omul, în loc să fie înzestrat cu o serie de trăsături și calități, să fie frumos, inteligent, iubit, viteaz, putînd să și le cumpere, „are frumusețe", „are vitejie", „are inteligență", fără să fie vreodată așa. Se naște astfel o imagine falsificată a omului în raport cu ceilalți, dar și cu sine, sursă de neliniști și de bîjbîială într-o perpetuă incertitudine.

Poate că de aici derivă una din tragediile omului modern, cu largi ecouri în arta secolului nostru, sentimentul său adînc de incertitudine. Pentru că a *avea* într-o ierarhie ideală a verbelor înseamnă mai puțin decît a *fi*. De unde un perpetuu decalaj, furia achizitivă, manifestarea dorinței, sau a iluziei, că se poate înlocui calitatea (a fi) cu cantitatea (a avea).

Omul alienat, uitînd că el este creatorul, factorul central, despărțit de propriul său produs, uită să *devină* (aspect dina-

Scanned with OKEN Scanner

mic al lui a fi), se încăpăţînează să posede, se înconjoară de lucruri şi obiecte care-l strivesc ca într-o piesă de Eugen Ionescu. Asemenea aspecte, în tendinţă cel puţin, pot fi observate şi în jurul nostru, şi nu puţini dintre oamenii pe care-i cunoaştem îşi făuresc idealuri mărunte din posesiunea unor bunuri de consum, a unor mijloace mecanice, a unor obiecte neînsufleţite în care în zadar îşi caută obscur propria lor esenţă. Idealul lui Marx fiind omul total, fiinţă complexă şi multilaterală, este în acelaşi timp şi omul autentic, nefalsificat. Însă diviziunea muncii este o necesitate inexorabilă, activitatea omului este fatal specializată şi îngustată, produsul său este tot mai social, rezultat al unui efort colectiv. El nu se poate contempla deci în întregime în creaţia sa şi, bineînţeles, chiar dacă ar fi suficient acest lucru, nu-şi poate achiziţiona pentru sine producţia întregii societăţi. Singura soluţie pentru combaterea alienării care ne pîndeşte este sentimentul şi realitatea participării la viaţa întregii societăţi, la întregul proces de umanizare a naturii prin producţie, la activitatea tuturor oamenilor, adică la istorie. Socialismul, aşa cum a fost definit de Marx încă în scrierile sale din tinereţe, trebuie să fie o societate care să permită participarea vastă şi totală a fiecăruia, pentru că numai aşa omul îşi poate regăsi propria esenţă şi apoi poate să retransforme munca, dintr-o activitate străină şi impusă, într-o activitate liberă, adică creatoare. Dacă fiecare şi-ar vedea doar de treaba lui într-un fel de ideal de stup sau de furnicar, el ar fi în imposibilitate să se regăsească pe sine într-o activitate fatal limitată. Atunci produsele sale, ca produse sociale, ar fi străine, mecanismele istoriei pe care omul le creează ar deveni tot mai de neînţeles, ca şi cum s-ar coborî dintr-o natură misterioasă. Omul modern, trăind în condiţiile unei colosale dezvoltări a producţiei, numai prin participare în libertate poate să evite să trăiască într-un univers kafkian, în care rezultatul propriei sale activităţi se întoarce ca o misterioasă dispoziţie secretă. Forma instituţională a acestui larg proces de participare se numeşte democraţie, rezultat al efortului tuturor. Combaterea alienării, boală modernă de profunde ecouri, este un motor al transformărilor de pretutindeni al mişcărilor şi neliniştilor din alte părţi. Literatura are în acest proces o temă majoră pentru meditaţie şi creaţie, un subiect, dar şi

Scanned with OKEN Scanner

un țel intrinsec. Pentru că arta este prin esența sa activitate integrativă, participantă la elucidarea întrebărilor fundamentale ale celor cu care comunică. Ca orice activitate umană însă, ea nu numai reflectă, dar poate suferi prin ea însăși de alienare, poate fi o manifestare a acestui proces, și aceasta ne mai rămîne să discutăm.

Aplicarea teoriei alienării la o bună parte a artei secolului nostru este de multă vreme cunoscută. Ideea că viața este absurdă, că ea nu are nici un sens și nu l-a avut niciodată, construirea unor universuri artistice stranii, în care mecanismele de funcționare sînt necunoscute și scapă determinărilor logice sau sînt pe de-a-ntregul antilogice, dispariția eroului în favoarea unor stări magmatice sau a unor antieroi, personaje decrepite, capabile nu de suferință, ci de grotesc, și enumerarea poate fi îndelung prelungită, au fost comentate ca fiind expresii artistice ale sentimentului și realității alienării. Este într-adevăr ciudat că în momentul în care civilizația materială, bogăția acumulată a muncii și inventivității umane și-a atins apogeul, s-a putut naște o artă și o concepție despre lume atît de dezolantă. Niciodată omul n-a fost atît de puternic și niciodată nu s-a considerat atît de slab, de becisnic. Ceea ce ar putea să arate că victoriile asupra naturii sînt mult mai puțin importante pentru un om decît victoriile asupra lui însuși.

Într-o încercare de sistematizare, multiplele forme concrete ale alienării își găsesc expresia teoretică sub două aspecte aparent contradictorii. După una, viața oamenilor se înscrie în nedeterminare, un fel de stare specială, care nu beneficiază nici de libertate, nici de necesitate, hazardul înlăturînd ambele categorii, de fapt, aspecte ale aceleiași realități contradictorii. De aici derivă sentimentul de absurd, ca o suferință fără noblețe, de vid interior și în ultimă instanță de nonexistență. Pentru că existentul are succesiune în timp și hazardul spulberă legitatea interioară a succesiunii, o fărîmițează și, distrugînd constantele, elimină structurile, specificitatea, deosebirea de altceva, categoria de calitate. O existență pe care am putea-o gîndi trăind circumscrisă în nedeterminarea pură este o existență fără însușiri, o noțiune fără note și conținut,

Scanned with OKEN Scanner

un neant. Într-o astfel de concepție, absurdul este o necesitate logică, și consecvența maximă ar trebui să ducă și la dispariția stărilor. Însă o asemenea concepție nu poate fi niciodată consecventă decît atunci cînd n-ar fi exprimată. A insista în postularea absenței valorilor înseamnă a te contrazice, pentru că atunci construiești măcar o singură constantă.

Dar nu mai puțin se poate deduce din alienare și o concepție aparent contrară, aceea a determinării absolute, a necesității continue, așa cum apare ea în teorii ce se reclamă de la progresele recente ale științei. Fără să se poată nega aspectele pozitive ale structuralismului, aplicațiile sale metodologice valoroase, mi se pare evident că erodarea noțiunii de om, de subiectivitate, de libertate, în generalizările filozofice ale acestei concepții, duc în mod necesar la aceeași senzație de absurd ca și cum ar fi fundamentate pe hazard și nedeterminare. Încă o dată produsul activității oamenilor, de pildă la Althsser, este separat de creația oamenilor și transformat într-o noțiune opusă, străină și abstractă, denumită mod de producție, care acționează ca și cum ar veni din alte sfere decît cele ale realității concrete. Se reintroduce, sub un înveliș științific, noțiunea de destin, de *fatum* implacabil, asemănător unor concepții religioase orientale. Interpretarea abuziv structuralistă a marxismului, așa cum o fac unii teoreticieni occidentali, este un fel de mahomedanism științific, care neagă de fapt caracterul esențial al științei însăși, ca să nu mai vorbim de marxism, acela de a fi totdeauna orientată spre concret, spre real, și în consecință spre fenomenal și individual, în interacțiune cu generalul și abstractul. Conceptul central al marxismului, tocmai datorită orientării sale științifice, este acela de praxis, căruia abstracțiunea i se subsumează ca un moment intermediar al cunoașterii. Structuralismul filozofic este un nou mod de a accentua abstractul în pofida concretului, formula în defavoarea concretului formulat, fără măcar grandoarea sistemului hegelian. Este de fapt un fel de hegelianism privat de dialectică. Absolutizarea necesității, a abstractului și a formei, neputînd să explice dinamica evidentă a realității și istoriei, invită de fapt la reintroducerea hazardului și a absurdului ca factor ce produce

Scanned with OKEN Scanner

mutații, și în același timp considerînd voința, creația, subiectivitatea ca niște simple iluzii, postulează în fond aceeași atitudine dezolantă față de om ca într-o producție artistică beckettiană, de exemplu. Dacă ne-am imagina o carte compusă după reguli pur structuraliste, am regăsi aici tot niște antieroi, care și-ar închipui că pot determina ceva, cînd în realitate ar fi în întregime determinați, care și-ar imagina că sînt, cînd în realitate n-ar fi decît niște sclavi ai unor raporturi prestabilite. Revolta lor ar fi absurdă, dacă ar exista. De fapt, tragicul ar fi izgonit din nou din literatură, cu toată demnitatea pe care o presupune. Desigur, ar fi greu de afirmat că de pildă producțiile artistice care s-au supus în deceniul trecut la noi în mod absolut și rigid cerințelor normative ale conceptualismului ar fi făcut-o în contact cu structuralismul. Totuși, o apropiere ar putea fi făcută, nu în formă, ci în esență. Și acele palide personaje trăiau pe deplin determinate de noțiunile pe care le ilustrau, și ele nu erau tipologii umane, ci topologii de relație, de raporturi economice. De fapt, producțiile valoroase ale literaturii române din trecutul apropiat s-au impus pentru că, fără să trăiască în nedeterminare socială, s-au sustras normelor rigide. Cel mai important cîștig al literaturii noastre a fost acela de a accentua istoricitatea formelor sociale, de a sublinia acțiunea timpului. Cred că în proza anilor 50 realizarea *Morometților* — de exemplu — prin aceasta se deosebește de producțiile anterioare privind viața satului. În deceniul nostru, în proză, ca și în poezie, latura aceasta s-a întărit și fenomenul merită o analiză și discuție specială, care depășește cadrul acestui articol. În orice caz, mi se pare că partea rezistentă a creației scriitorilor generației din care fac parte se poate pune sub semnul luptei împotriva abstracțiunii și schemei, chiar dacă uneori îmbracă o formă deosebit de abstractă. Ideea unei profunzimi infinite a concretului la N. Breban, sau spaima de cuvînt, ca realitate fantomatică fără încărcătură afectivă, la Nichita Stănescu, foamea de concret la Ion Alexandru, efortul de descifrare a esenței umane în scurgerea timpului lui Cezar Baltag, orientarea virulentă spre problemele etice în ultimele producții ale lui Adrian Păunescu, spre a vorbi de poeți, au o notă comună. Îmi convine demonstrației să amin-

Scanned with OKEN Scanner

tesc de poemul lui Nichita Stănescu *Laus Ptolomaei*, în care indirect se face elogiul și se exprimă nostalgia cunoașterii intuitive, directe, nemijlocite, amenințată de tirania formulei științifice, rupte de simțuri. Generația noastră stînd sub semnul luptei împotriva schemei abstracte e o reacție la generalul privat de particular, încearcă să facă un continuu elogiu al nuanței și diferențierii. Dacă mi-e îngăduit, aș spune că și cărțile mele nu încearcă altceva decît să demonstreze răutatea abstractului pur, al determinismului pur. Însă noi nu putem uita de existența abstractului, de faptul că în lumea modernă, complexă, el capătă un loc din ce în ce mai mare. A-l converti în nuanță, a ne refuza dominării de către el, a încerca să-l redai măcar în parte intuiției, a fi în tensiune cu el reprezintă o încercare majoră. Legați de el într-o relație de conflict dialectic, uneori putem fi în pericol să-i cădem pradă, și nu rareori se și întîmplă astfel. Aceasta nu înseamnă însă că nu ne opunem și nu trebuie să ne opunem. Orientarea spre participare la istorie, care este totdeauna concretă, pentru că este vie, ne poate fi de un real folos.

De aceea, conceptul de om și umanism, din scrierile de tinerețe ale lui Karl Marx, reamintirea că imensele forțe în mijlocul cărora trăim sînt produse ale omului creator, a cărui esență este să creeze în afară, ne poate fi deosebit de apropiată și a reprezentat impulsul inițial, care a determinat scrierea acestor articole, ce-au atins doar problemele, fără să aibă pretenția de a le epuiza. Să ne fie îngăduit însă ca într-un dialog cu teoreticienii din occident să avem un avantaj istoric. Noi trăim într-o societate care se construiește conștient, deci în funcție de niște norme și principii expuse inițial, și sîntem împinși de acest proces la care trebuie să participăm (altfel alienarea este sigură și dureroasă), să găsim formule în stare să asigure atît caracterul planificat al dezvoltării. cît și viața și spontaneitatea capabile să mențină un larg front de creație. Pentru noi, problema structurărilor prestabilite, dar și necesitatea dezvoltării multilaterale a personalității umane nu sînt subiecte de discuție teoretică, ci întrebări ce-și caută soluții concrete în fiecare zi. Această experiență istorică, cu oscilațiile ei, ne oferă un material concret existențial, facilitîndu-ne înțelegerea sau măcar intuirea unor im-

Scanned with OKEN Scanner

plicații profund umane ale unor poziții teoretice. Esențial pentru noi este că știm că omul trebuie să fie liber și creator, în cadrul unei determinări istorice care nu vine din afară, ci e propriul său produs, generalizat prin complexitatea acțiunilor umane, a tuturor eforturilor sale conjugate. Numai așa el rămîne credincios propriei sale esențe, realitate indiscutabilă la care trebuie să ne referim mereu.

Scanned with OKEN Scanner

Ov. S. Crohmălniceanu

LENIN ŞI PROBLEMELE REVOLUŢIEI CULTURALE

Lenin a fost înainte de orice un geniu al gîndirii şi acţiunii revoluţionare. Cum să-şi organizeze rîndurile milioane de robi ai muncii salariate ca să poată rupe efectiv lanţul sistemului capitalist mondial, cum să ajungă ei a-şi întemeia primul stat al lor, cum să-l apere împotriva forţelor adverse coalizate spre a-l distruge, cum să fie clădită practic o nouă societate care să nu se mai bazeze pe exploatarea mulţimilor truditoare, acestea l-au preocupat îndeosebi. Cîmpul principal de exercitare a geniului leninist aparţine politicii. Dar aşa cum o înţelegea şi cum a practicat-o Vladimir Ilici, ea avea ca ţel o schimbare din temelii a vieţii. Politica îşi lărgeşte uriaş sfera în această operă istorică fără precedent, fiindcă implică fatal, nu mediat şi nu pe porţiuni limitate, ci direct şi structural, ştiinţa. filozofia, etica, literatura şi arta. Spiritul revoluţionar trebuie să se definească în raport cu tot domeniul practicii sociale. E ceea ce Lenin nu a pregetat să o facă nici o clipă. Se vorbeşte astfel pe drept despre contribuţia lui capitală la declanşarea şi a unei revoluţii culturale, o dată cu cea politico-socială. Ce înseamnă o asemenea gigantică acţiune, ce ţeluri are şi pe ce căi se pot ele atinge realmente Lenin a arătat-o cu o luciditate fără pereche. Cum chestiunea este astăzi de o arzătoare actualitate, peste tot în lume, merită să-i acordăm o atenţie specială. Nu atît asupra principiilor revoluţiei culturale aş vrea să insist în acest articol ; ele au format obiectul a nenumărate comentarii, adesea chiar cazuistice, de cîte ori capetele patrate şi-au dat osteneala să

Scanned with OKEN Scanner

le transforme în dogme sau să le altereze pînă la nerecunoaştere. Practica revoluţionară este chemată şi aici în ultimă instanţă să-şi spună un cuvînt hotărîtor ; iată pentru ce mi se pare mai interesant să încercăm a privi puţin lucrurile în special din acest punct de vedere. Există un stil leninist de a trata problemele revoluţiei culturale şi asupra lui aş vroi să stărui acum. Ce observăm de la început ? Lenin pune în domeniul culturii, mai mult ca oriunde, un accent apăsat pe competenţă. Entuziasmul, energia, intenţiile bune, chiar instinctul de clasă nu sînt aici suficiente ; în diferite împrejurări, omul care se indentificase cu revoluţia şi-a exprimat această convingere. Lui însuşi, minte strălucită, cu vaste şi solide cunoştinţe, îi displăcea să se amestece în chestiuni pur speculative. Din corespondenţa cu Gorki, aflăm că ar fi preferat ca pe „mahişti" să continue a-i combate Plehanov, dar el „nu ştie, sau nu vrea, sau îi este lene" să-şi susţină poziţia justă, „într-un mod concret, amănunţit, simplu, fără a speria publicul cu inutile subtilităţi filozofice". „Nu mă consider destul de competent în aceste probleme pentru a mă grăbi să iau atitudine în presă" — spunea Lenin. „Firește, noi sîntem nişte marxişti de rînd, nişte neştiutori în ale filozofiei — adăuga el —, dar asta nu înseamnă că (empirio-criticiştii) trebuie să-şi bată joc de noi, oferindu-ne asemenea aberaţii drept filozofie a marxismului !". Intervenţia sa are loc după neascunse reţineri şi numai atunci cînd constată că „specialiştii" evită să arate limpede pentru ce cartea lui Bazarov, Bogdanov et Co. este „absurdă, dăunătoare, filistină, obscurantistă de la început pînă la sfîrşit, de la vîrf pînă la rădăcină, pînă la Mach şi Avenarius".

Lenin avea o serioasă educaţie a gustului ; îi plăcuse de tînăr să asculte muzică, vizitase mari muzee din Apus, îşi cumpăra cărţi cu reproduceri, citise mult şi îi cunoştea bine pe clasicii ruşi. Se ferea totuşi să se socotească o autoritate în materie de artă. Cînd, după instaurarea Puterii Sovietice, era chemat adesea să se pronunţe în legătură cu valoarea estetică a unor opere care i se prezentau, o făcea cu deosebită prudenţă. Solicitat să spună ce părere are despre o statuie în stil futurist, propusă a înlocui monumentul ţarului Alexandru al III-lea, a răspuns : „La aşa ceva nu mă pricep, întrebaţi-l pe Lunacearski". Vizitînd căminul „Atelierelor superioare pentru tehnica artei", a avut o lungă convorbire amicală cu

Scanned with OKEN Scanner

studenții care lucrau acolo. Lenin le-a declarat deschis că nu împărtășește gusturile lor avangardiste, dar iarăși s-a ferit să-și dea preferințele drept norme ; s-a mulțumit să-și exprime sub o formă glumeață rezervele, adăugînd însă, ca de obicei, că nu are suficientă pregătire să susțină o discuție serioasă pe această temă. Cunoscutele sale elogii aduse lui Maiakovski pentru poezia *Șed și tot șed la ședință* cuprind o precizare identică : „Eu nu sînt dintre admiratorii talentului său" — mărturisea franc Lenin, dar avea grijă să sublinieze imediat că-și recunoaște pe deplin incompetența într-un asemenea domeniu. Nimic nu-i repugna mai mult ca improvizația, flecăreala demagogică, intervențiile nechibzuite și grosolane în problemele culturale. Cît timp a trăit, a luptat să împiedice orice încercare de monopolizare a vieții literare și artistice sub firma unor grupuri care să aibă „singurele dreptul să se considere «sovietice», «revoluționare», «proletare»". În cîmpul creației, el a apărat mereu, fără abatere, ideea întrecerii libere a diferitelor școli și curente, atîta vreme cît acestea se situau pe o platformă comună marxistă. Lui Lunacearski i-a tras o energică săpunealâ atunci cînd a manifestat slăbiciuni față de tendințele exclusiviste ale proletcultului. Lenin cerea comuniștilor să combată astfel de ambiții fără cruțare. Să urmărim — nota el — „nu născocirea unei culturi proletare, ci dezvoltarea celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii existente, din punctul de vedere al concepției marxiste despre lume și al condițiilor de viață și de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale". Unul dintre ultimele articole ale lui Lenin e consacrat tot acestei chestiuni și poartă titlul semnificativ : *Mai bine mai puțin, dar mai bine.* Încă o dată (a cîta oară ?) primejdia intervențiilor necalificate, acolo unde se cere o deosebită pricepere, e denunțată.

„În problemele culturii — scrie Lenin —, pripeala și excesul de zel strică mai mult ca orice. Acest lucru ar trebui să și-l bage în cap mulți dintre tinerii noștri publiciști și comuniști." Și ca să dea o pregnanță maximă ideii, adaugă : „Mai dăunător ca orice ar fi să ne bazăm pe faptul că știm măcar ceva sau că dispunem de un număr cît de cît de însemnat de elemente pentru construirea unui aparat cu adevărat nou, care să merite într-adevăr denumirea de aparat socialist, sovietic" etc.

Scanned with OKEN Scanner

„Aici (în cultură, n.n.) nu se poate face nimic printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un salt, prin agerime, energie sau, în general, prin orice altă însușire omenească, fie ea oricît de bună".

Dar am deforma monstruos gîndirea lui Lenin încercînd să scoatem din toate acestea, cum sînt tentați nu puțini, că el recomanda o atitudine căldicică, academică sau moderat-iluministă în problemele culturale. Vladimir Ilici e lucid, realist, practic. Țelul, însă, pe care-l urmărește necontenit, rămîne extinderea revoluției și pe țărmul vieții spirituale, pînă la biruința ei completă. Omenirea trebuie transformată din temelii și interior, acest lucru e chemat să-l înfăptuiască noua cultură socialistă. Lenin nu neglijează nici o clipă negația, pe care o implică neapărat acțiunea revoluționară. El nu ezită să proclame: „Jos cu literații fără partid! Jos cu literații supraoameni!" „Școala veche crea slugi necesare capitaliștilor; din oamenii de știință, școala veche făcea oameni care trebuiau să scrie și să vorbească așa cum le convenea capitaliștilor. Aceasta înseamnă că noi trebuie să o înlăturăm" — le spune tinerilor. Dar gîndirea lui Lenin în problemele culturii rămîne mereu consecventă cu dialectica revoluționară marxistă. Contradicțiile sînt scoase curajos la lumină, nicăieri nu intervine o simplificare unilateralizatoare. În continuarea afirmațiilor citate mai înainte, Lenin pune întrebarea legitimă: „Dacă trebuie s-o înlăturăm, dacă trebuie s-o distrugem, înseamnă oare aceasta că nu trebuie să luăm din ea (din școala veche, n.n.) tot ce a acumulat omenirea și e necesar oamenilor? Înseamnă aceasta oare că nu trebuie să știm a deosebi ceea ce a fost necesar capitaliștilor de ceea ce este necesar comunismului?" Răspunsul scoate la iveală caracterul dialectic al acțiunii de instruire și-l formulează cu o genială ascuțime revoluționară: „Negînd școala veche, nutrind o ură cu totul legitimă și necesară împotriva acestei școli vechi, prețuind hotărîrea de a distruge vechea școală — le explica Lenin membrilor Uniunii Tineretului —, trebuie să înțelegem că în locul vechii buchiseli, al vechii toceli, al vechiului mușstru, trebuie să punem priceperea de a ne însuși întreaga sumă a cunoștințelor omenești și să ne-o însușim astfel încît comunismul să nu fie ceva învățat pe de rost, ci să fie ceva gîndit de voi înșivă, să reprezinte concluziile care sînt inevitabile din punctul de vedere al educației actuale".

Scanned with OKEN Scanner

Făuritorul primului stat socialist din lume avea un mare respect pentru cultură. Lenin a refuzat să se împace vreodată cu cea mai vagă idee de mandarinat intelectual. Spiritul critic al marxismului militant nu trebuie să se lase intimidat de nici o autoritate, atunci cînd sînt în joc interesele maselor muncitoare.

A da numele lor adevărat concepțiilor retrograde, obscurantiste sau pur și simplu a nu capitula în fața presiunilor ideologiei burgheze, sub orice înveliș „cult", „elevat", „subtil" s-ar ascunde ele, nu numai că marxistul are dreptul să o facă, dar e și dator. Lenin ne-a oferit numeroase asemenea exemple. Am văzut cît de mult ar fi dorit ca disputa cu empirio-criticiștii să rămînă în planul pur filozofic. Cînd implicațiile ei social-politice i-au apărut evidente, n-a mai stat însă pe gînduri și a intervenit. Nume ca Mach, Poincaré, Harman Cohler, Mihailovski nu-l sperie, și Lenin se hotărăște să-și spună punctul de vedere „neapărat", fără ocolișuri diplomatice, în „felul său", așa cum îi mărturisește lui Gorki. Chemat să se pronunțe asupra sarcinilor publicației *Pod znamenem Marksisma,* va afirma răspicat: „o revistă care dorește să fie un organ al materialismului militant trebuie să fie în primul rînd un organ de luptă". Rostul lui e „să combată cu fermitate pe toți «lacheii cu diplomă» ai clasicismului din vremurile noastre, indiferent dacă ei acționează ca reprezentanți ai științei oficiale sau ca fracționari care-și zic publiciști democrați de stînga sau socialiști din principiu".

El era pentru distincții, nuanțe, disociații cît mai exacte, dar toate acestea nu înțelegea să fie folosite spre a adormi spiritul critic revoluționar, spre a estompa și șterge pînă la urmă contradicțiile de principiu.

Există și azi oameni care-și imaginează gîndirea marxistă nedogmatică, liberă de prejudecăți, sub forma unui eclectism inform. Orice formulare cu caracter ideologic le trezește fulgerător o crispare distinsă, intelectualistă. Cum să fie rostite cuvinte luate din sfera sociologiei în domeniul pur al artei și literaturii? Nimic mai străin de leninism ca o asemenea reticență ipocrită. Dacă militantismul revoluționar în cîmpul culturii nu are nimic comun cu etichetele dogmatice și caracterizările birocratice-administrative simpliste, el nu poate renunța a spune lucrurilor pe nume. Termenii vagi și ceremonioși îi repugnă, fiindcă recunoaște în ei tendința voalării

adevărului și părăsirii pozițiilor ideologice principale tocmai pentru acel eclectism moliu și laș. Se știe cît de mult îl admira Lenin pe Tolstoi. Aceasta nu l-a împiedicat să-l numească însă, atunci cînd se referă la concepțiile lui mistico-religioase, „moșierul scrîntit întru Hristos". Pentru Gorki a nutrit o adîncă afecțiune. În el prețuia nu numai pe cel mai proeminent scriitor al proletariatului revoluționar, dar și un vechi prieten. Iarăși, de cîte ori opiniile lor se despărțeau, a socotit o datorie să i-o spună net. Cu privire la o formulare dintr-un articol pe care Gorki îl publicase îi scrie : „Reiese că d-ta ești împotriva «căutării de dumnezeu» numai pentru «cîtăva vreme» !! Reiese că d-ta ești împotriva căutării de dumnezeu, dar numai pentru a înlocui zidirea de dumnezeu !!... D-ta, cunoscînd bicisnicia și jalnicele șovăieli ale sufletului mic-burghez (rus : de ce rus ? oare cel italian e mai bun ??), tulburi acest suflet cu veninul cel mai dulceag și cel mai ascuns, cu zaharicale și tot felul de hîrtiuțe colorate !! Zău că-i îngrozitor."

Lenin vedea revoluția culturală ca o operă dusă în adîncime. Pe el îl interesa ca ea să antreneze straturile cele mai de jos ale maselor, pînă la fundul sufletului lor. Nu un entuziasm de suprafață, nu statistici spectaculoase îl satisfăceau. Lenin a urmărit cu perseverență și simț treaz realist ca aderiunea la comunism să devină act de conștiință. Un succes el îl socotea capacitatea puterii sovietice de a crea efectiv posibilitățile ca marile opere literare progresiste să pătrundă în rîndurile cele mai largi ale mulțimilor muncitoare. Iată pentru ce se bucura că ediții populare ieftine în tiraje uriașe din Belinski, Gogol, Cernîșevski, Saltkov-Șcedrin, Goncearov ajungeau să fie consumate de noii cititori. Se realizau astfel efectiv versurile profetice ale lui Nekrasov, imprimate pe coperțile lor :

„Veni-va vremea (ce-am dorit o viață) / Cînd fii și fiice-ale trezitului norod / Pe Gogol și Belinski vor cumpăra din piață, / Iar nu pe Blücher sau pe milordul cel nerod".

M-am întrebat, deseori de ce Lenin, căruia îi inspira oroare orice fast și pompă, a ținut la „propaganda prin monumente". Era tot o dorință de a face ca idealurile înaintate ale omenirii să fie prezente sub o formă simbolică în viața cotidiană. Revoluția se cuvenea să împingă cu îndrăzneală masele într-o ambianță de cultură laică, nonconformistă, prometeică. Lumea

Scanned with OKEN Scanner

gîndurilor celor mai cutezătoare ale omenirii Lenin voia să o facă un cadru familiar mulţumitor ; cultura trebuia să devină pentru ele o deprindere. Simţul practic, Vladimir Ilici refuză să-l conceapă într-o opoziţie ireductibilă cu visul. Dimpotrivă, aceasta din urmă îl vede ca o facultate stimulantă pentru activitatea creatoare. „Trebuie să visăm" — spunea Lenin. Lozinca : „L'imagination au pouvoir !" nu i-ar fi displăcut.

Stilul de muncă leninist, pe tărîmul culturii, ştia să alieze consecvenţei revoluţionare o omenie profundă, asprimii necesare, înţelegerea inevitabilelor slăbiciuni umane, criticii fără menajamente, încrederea şi chemarea la autodepăşire. El nu urmărea să obţină obedienţe oarbe. Chiar atunci cînd se supăra, Lenin făcea din „mustruluială" activiştilor o lecţie care reuşea să rămînă tovărăşească, oricît de neplăcute forme ar fi avut. Scrisoarea lui către prezidiul sovietului de deputaţi ai muncitorilor şi ostaşilor roşii din Moscova, tot în chestiunea propagandei prin monumente, este un exemplu elocvent. „Dragi tovarăşi !" le comunică Lenin, „dacă Comisariatul Poporului pentru învăţămîntul public nu v-a dat busturile (cînd le-aţi cerut ? de la cine ? copia şi documentul ? cînd aţi reclamat ?), eraţi datori să luptaţi pentru dreptul vostru. Dar «să-ţi declini răspunderea» — asta este ceva demn de nişte domnişoare capricioase sau de nişte intelectuali ruşi mărginiţi", şi încheia adăugînd :

„Iertaţi-mă că v-am spus deschis părerea mea. Şi primiţi salutări comuniste de la acela care speră că instanţele de resort vă vor da o lecţie băgîndu-vă la închisoare pentru inactivitate, şi pe care comportarea voastră l-a indignat profund. Lenin."

Să observăm că reproşurile şi chiar pedeapsa reclamată (o săptămînă de arest) nu presupunea retragerea încrederii. Activiştii mustraţi rămîn pentru Lenin „dragi tovarăşi", demni să primească „salutări" comuniste de la el, adresate fără nici o ironie.

Distincţia între acest stil de muncă şi un altul cu care distonează izbitor apare îndată, dacă parcurgem o scrisoare „supărată" a lui I. V. Stalin :

„În loc să-ţi recunoşti cinstit greşeala — comunică el tovarăşului C-e —, d-ta ai ocolit «diplomatic» chestiunea şi ai trecut de la jocul cu cuvîntul «contradicţii» la jocul cu cuvintele «contradicţii interne», punînd contradicţiile alianţei în

Scanned with OKEN Scanner

gîndurilor celor mai cutezătoare ale omenirii Lenin voia să o facă un cadru familiar mulţumitor ; cultura trebuia să devină pentru ele o deprindere. Simţul practic, Vladimir Ilici refuză să-l conceapă într-o opoziţie ireductibilă cu visul. Dimpotrivă, aceasta din urmă îl vede ca o facultate stimulantă pentru activitatea creatoare. „Trebuie să visăm" — spunea Lenin. Lozinca : „L'imagination au pouvoir !" nu i-ar fi displăcut.

Stilul de muncă leninist, pe tărîmul culturii, ştia să alieze consecvenţei revoluţionare o omenie profundă, asprimii necesare, înţelegerea inevitabilelor slăbiciuni umane, criticii fără menajamente, încrederea şi chemarea la autodepăşire. El nu urmărea să obţină obedienţe oarbe. Chiar atunci cînd se supăra, Lenin făcea din „muştruluială" activiştilor o lecţie care reuşea să rămînă tovărăşească, oricît de neplăcute forme ar fi avut. Scrisoarea lui către prezidiul sovietului de deputaţi ai muncitorilor şi ostaşilor roşii din Moscova, tot în chestiunea propagandei prin monumente, este un exemplu elocvent. „Dragi tovarăşi !" le comunică Lenin, „dacă Comisariatul Poporului pentru învăţămîntul public nu v-a dat busturile (cînd le-aţi cerut ? de la cine ? copia şi documentul ? cînd aţi reclamat ?), eraţi datori să luptaţi pentru dreptul vostru. Dar «să-ţi declini răspunderea» — asta este ceva demn de nişte domnişoare capricioase sau de nişte intelectuali ruşi mărginiţi", şi încheia adăugînd :

„Iertaţi-mă că v-am spus deschis părerea mea. Şi primiţi salutări comuniste de la acela care speră că instanţele de resort vă vor da o lecţie băgîndu-vă la închisoare pentru inactivitate, şi pe care comportarea voastră l-a indignat profund. Lenin."

Să observăm că reproşurile şi chiar pedeapsa reclamată (o săptămînă de arest) nu presupunea retragerea încrederii. Activiştii mustraţi rămîn pentru Lenin „dragi tovarăşi", demni să primească „salutări" comuniste de la el, adresate fără nici o ironie.

Distincţia între acest stil de muncă şi un altul cu care distonează izbitor apare îndată, dacă parcurgem o scrisoare „supărată" a lui I. V. Stalin :

„În loc să-ţi recunoşti cinstit greşeala — comunică el tovarăşului C-e —, d-ta ai ocolit «diplomatic» chestiunea şi ai trecut de la jocul cu cuvîntul «contradicţii» la jocul cu cuvintele «contradicţii interne», punînd contradicţiile alianţei în

aceeasi oală cu cele dinăuntrul ţării, cu cele dintre dictatura proletară şi capitalism.

Cu alte cuvinte, te-ai întors pe nesimţite la greşeala d-tale schimbînd numai forma acesteia. Nu-ţi voi ascunde că a pune în aceeaşi oală două contradicţii de natură diferită şi a cocoloşi «diplomatic» chestiunea constituie una din trăsăturile cele mai caracteristice ale gîndirii troţchist-zinovieviste. Nu gîndeam că eşti contaminat de această boală. Acum e cazul să reflectez şi asupra acestui lucru..."

Stilul de muncă leninist în problemele culturii e încărcat cu o formidabilă putere exaltantă.

Eficienţa lui s-a vădit în practică. Primul stat al muncitorilor şi ţăranilor, în anii cînd l-a condus Lenin, a avut să se lupte cu imense greutăţi ; blocada, foametea, rănile grele lăsate de războiul civil păreau să excludă ideea oricărei vieţi culturale. Şi totuşi, în aceşti ani, literatura, artele plastice, muzica şi coregrafia, teatrul şi cinematograful, ştiinţa n-au cunoscut nicăieri pe glob o înflorire mai mare. Ochii întregii lumi erau îndreptaţi către Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice, de la care cultura mondială primea principalele imbolduri inovatoare. O răscolire nemaivăzută de energii creatoare făcea să irupă atunci în viaţă aceste idei noi, încărcate cu sămînţa revoluţiei.

Lenin a fost artizanul îndrăzneţ al unei astfel de extraordinare fisiuni nucleare în conştiinţa omenirii.

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Smeu

INCLAMAŢIA CREAŢIEI EPICE CONTEMPORANE

1. TONALITATEA INCLAMATOARE

Încă în secolul trecut, literatura descoperea — în plan artistic — puterile conştiinţei şi ale *reacţiilor* ei. Procesul acesta se accentuează cu rapiditate mai ales în poezia lirică, începînd din a doua jumătate a secolului. „Depotenţarea verbului" la care se referă Hugo Friedrich [1] cu privire la structura liricii moderne se face simţită în poezie încă de pe atunci şi ea semnifică, între altele, împingerea în umbră a fabulaţiei, a ceea ce presupune acţiune exterioară şi adoptarea unei expresii lingvistice sporit substantivizată, cu virtuţi crescute sub raportul interiorizării. Dacă în epică continua să se dezvolte şi să rămînă dominant acel filon realist în care relaţiile se impuneau mai ales de la obiectiv *spre* subiectiv, realismul începe să-şi contureze şi o altă direcţie a dezvoltării sale, înăuntrul căreia accentul se deplasează de la subiectiv *spre* obiectiv, cu preponderenţa primului termen. În acest sens, îşi face apariţia tentaţia de a transcrie intimitatea umană, de a analiza reacţiile interioare ale conştiinţei. Analiza îşi face intrarea în literatura epică prin romanul intim, prin suferinţele erotice, sentimentale, şi, semnificativ, ca început de drum, poate că trebuie să amintim — din acest punct de vedere — *Manon Lescaut*, opera lui Prèvost. Dar tonalitatea analitică pe care o întîlnim în *Manon Lescaut* rămîne încă la un nivel patetic, oarecum declamator şi din această cauză

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 298.

parțial inadecvat reținerilor necesare pe care le solicită analiza interiorității. Un pas mai departe îl face la începutul secolului al XIX-lea Benjamin Constant prin romanul său *Adolphe*. Și aici este vorba tot de o poveste sentimentală, însă analiza psihologică cîștigă în profunzime și nuanțare, ea devine mai crudă și mai dură, mai proprie sieși, mai identică cu propria ei natură. Și poate că tocmai în acest sens aprecierea care consideră *Adolphe* drept „capăt-de-serie“ [1] este pe deplin întemeiată.

Ulterior, îndeosebi către sfîrșitul secolului trecut și cu atît mai mult în secolul nostru, literatura epică modernă își deplasează substanțial accentele de la gesturile umane exterioare spre clocotul interior, reținut, neexuberant, intens meditativ, *de la exclamație la inclamație*. Prozatorii încep să împingă tot mai adînc în umbră verbul brut, verbul-șoc, gălăgios, acela care denumește strict acțiunea exterioară și faptul ostentativ, ei recurgînd din ce în ce mai pregnant la o sintaxă artistică proliferantă, cu încărcături subterane, cu deschideri multiple și sugestive, în care verbul devine mai reținut și mai elevat. Expresia lingvistică încărcată de verbe care desemnează acțiuni și fapte *directe*, simple, începe *să-și stăpînească* virtuțile, potențele, pentru a le face mai tentante și mai seducătoare. *Inclamația* — iată un termen pe care cer îngăduința de a-l sugera pentru a desemna acea aplecare adîncă a spiritului asupra sa însuși, acea profesare de către literatura modernă a unui zbor paradoxal al spiritului, cu aripile întoarse înăuntru, încordate, fără bătăi zgomotoase. În limba latină există verbul *clamare*, care se traduce — cum se știe — prin *a striga*. Pe baza lui, s-a constituit verbul *exclamare*, care înseamnă, de asemenea, „a striga“, însă datorită prepoziției *ex* — cu care clamare intră în compunere — noul verb devine foarte sugestiv în ceea ce privește acuitatea lui de efectuare *în afară*, exteriorizantă. În latină există și un al treilea verb, *inclamare*, care, ca și celelalte două, se traduce tot prin „a striga“. În paranteză fie spus, precizările din diverse dicționare cu privire la a striga „tare“ sînt pleonastice, deoarece prin natura sa acest verb indică intensitatea. Corespunzător verbului *exclamare*, limba latină a consacrat substan-

[1] Șerban Cioculescu, *Prefață* la *Adolphe*, E.P.L.U., București, 1964, p. 16.

tivul *exclamaţio* — „strigăt", pe care dicţionarele îl înregistrează ca atare. Dar nu cunoaştem ca, paralel cu verbul *inclamare*, dicţionarele să fi înregistrat şi substantivul corespunzător *inclamaţio*, pe care — cu îngăduinţa cititorului — ne-am luat libertatea de a-l propune. Am procedat astfel nu din orgoliul de a consacra cu orice preţ o nouă expresie, ci pentru că termenul s-a impus autorului cu acuitate prin valoarea lui de sugestie. Dacă *ex*-clamaţio presupune prin excelenţă o direcţie în afară, exteriorizare, *in*-clamaţio ne poate sugera, *în comparaţie cu primul termen*, sensul invers, spre interior. Tocmai de aceea, în acest caz, strigătul nu mai este, de fapt, un strigăt, ci o resorbţie şi o convertire în tensiune interioară. Inclamaţia este — dacă vreţi — „un strigăt" *pe dos*, care păstrează intensitatea, tensiunea, dar îşi inhibează zgomotul. Germenii ei îi aflăm încă în *Visările unui hoinar singuratic* ale lui Jean-Jacques Rousseau, într-o literatură preromantică. Dar acolo inclamaţia nu este propriu-zis ea însăşi, încordare lăuntrică, interioritate ascunsă, care presupune — pentru a fi relevată — o analiză răbdătoare şi îndelungată, ci mai degrabă o melancolie spontană a spiritului, o reverie a lui, o împăcare cu sine la modul sentimental [1]. Inclamaţia în sensul în care o promovează scriitorul modern este departe de a mai fi melancolie. Ea se conturează ca o reconsiderare lucidă, dramatică în gravitatea ei spirituală, a destinului uman privit din perspectiva unei problematici a zguduirilor interioară. „În această carte nu se află biografia mea, ci desfăşurarea exactă a evenimentelor mele interioare" [2] — mărturisea într-un mod sugestiv Giovanni Papini, caracterizîndu-şi opera *Un om sfîrşit*. Inclamaţia epicii moderne este o atitudine artistică *activă* ce implică o bărbăţie superioară a spiritului, o atitudine nonconformistă, care nu poate accepta fără dramatismul reflexivităţii maxime, al purgatoriului analitic, tot ceea ce realitatea exterioară ne flutură prin faţă. *Tonalitatea inclamatoare* a creaţiei literare contemporane este o incandescenţă asemănătoare jarului ascuns sub spuză, fără flăcări spectaculoase, dar cu atît mai dogorîtoare, mai persistentă.

[1] Vezi Jean-Jacques Rousseau, *Visările unui hoinar singuratic*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.
[2] Giovanni Papini, *Un om sfîrşit*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 290.

Scanned with OKEN Scanner

Firește, omul continuă *neîncetat* confruntările sale dramatice cu societatea, cu natura, cu realitatea exterioară în ansamblul ei, străduindu-se din răsputeri să ridice nivelul calitativ al existenței sale. „Fatalitatea relației“ [1], la care Marin Preda se referea atît de sugestiv, constituie o coordonată *firească* a destinului uman, căreia este anormal să i te sustragi. Dar, *în perspectiva* largă a acestor confruntări, omul secolului acesta trăiește un mai intens proces de *regăsire* interioară, de reevaluare în amănunt — mergînd pînă la infinitesimal — a subiectivității sale. Întreaga operă epică a lui William Faulkner mărturisește o densitate uluitoare de fapte, de acțiuni, de confruntări dramatice ale personajelor cu lumea, cu realitatea exterioară, „fatalitatea relației“ manifestîndu-se aici cu o acuitate și o amploare rar întîlnite. Numai că — spre deosebire de un Balzac, de pildă, a cărui operă abundă, de asemenea, în fapte, acțiuni, mobiluri exterioare, dar care rămîn *ele înseși* pe prim-plan — la Faulkner *primordială* este o anume *rezonanță* secretă în planul spiritualității eroilor, clocotitoare în adînc, a faptelor și mobilurilor exterioare. Poate că tocmai această rezonanță reținută cu greu atrage după sine acea frază faulkneriană, ce creează senzația de nesfîrșit, de clocot ce năzuiește neîncetat să izbucnească și să se consume, dar rămînînd pînă la urmă inepuizabil, ca un drum ce nu se mai sfîrșește. În *Bietul Ioanide*, ca și în *Scrinul negru*, George Călinescu e obsedat de surprinderea rafinamentului plastic, atît de variat, al mediului în care personajele sale își trăiesc viața. Dar această tentație a scriitorului nu mai este un scop în sine, de ordinul pitorescului de suprafață. Procedeul migăloasei și strălucitoarei plastici călinesciene definește individualități spirituale, năzuiește spre a impune moduri de a simți și gîndi, conturează conștiințe.

În general, literatura epică modernă renunță la pitorescul strict exterior, *ca scop în sine*, deoarece posibilitățile lui au devenit anacronice în raport cu exigențele dramatice ale afirmării problematicelor interioare. În exigențele lui Eugen Lovinescu față de literatura modernă revine aproape ca un laitmotiv reprobarea pitorescului de suprafață, pasiv, olimpian. În acest spirit, se poate vorbi, ca de o tendință a epicii contemporane, de atenuarea continuă a unei descripții *fizice*,

[1] Marin Preda, *Fatalitatea relației*, *Luceafărul*, din 16 mai 1970.

Scanned with OKEN Scanner

strict senzorială a omului și adoptarea unei plastici care provine — cum spunea Lukács — „direct din spirit“ [1]. Firește aceasta nu înseamnă și necesitate de a înmormînta pentru totdeauna resursele oricărui pitoresc. Prin însăși structura sa imanentă, arta dintotdeauna implică unitate între intelectiv, afectiv și senzorial. Numai că în literatura secolului nostru, resursele senzoriale ale pitorescului se supun într-o mult mai mare măsură decît altădată filtrărilor cerebrale. Cum sublinia criticul S. Damian, „între literatura pitorescului și viziunea gravă de substanță se pot ivi puncte de intersecție care asigură dintr-o dată o altă coerență întregului“ [2].

Aplecarea spiritului asupra sa însuși în epica modernă o înțelegem nu ca pe o cufundare, cu precădere, în ceea ce este obscur, tenebros în ființa umană, ci, *cu prioritate*, ca pe o reluare mai deplină și mai nuanțată în stăpînire a ceea ce este specific omului ; nu ca o îndepărtare de om, ci ca o apropiere *mai adecvată* de conștiința sa, corespunzător măsurii ei inerente. Inclamația artistică ne apare, de aceea, nu ca perspectiva retragerii omului din lume, din istorie, din mijlocul realității multilaterale în care se afirmă, ci ca o expresie a maturizării sale creatoare, în adîncime, fără exclamații festive, fără idilizări de suprafață. Din această perspectivă, „arta de relație“ [3] este departe de a se fi depreciat. Ea și-a schimbat, însă, orizonturile *pe verticală*. Unul din secretele faptului că epica lui Marin Preda își păstrează — în ansamblul ei — nealterate prestigiul și viabilitatea constă tocmai în capacitatea de a fi știut să nu evadeze din acuitatea și dramatismul istoriei. Dar de la *Moromeții*, vol. I la *Moromeții* vol. II și mai ales la succesivele ediții ale romanului *Risipitorii* și la *Intrusul*, arta de relație se radicalizează în sens inclamativ. Mărturisirile romancierului în ce privește impulsurile care l-au determinat să scrie *Risipitorii* sînt semnificative în acest sens. „Nu-mi plăcea ideea că nu pot să fac altceva decît să mă împleticesc printre picioarele personajelor mele, descriind într-un mod naiv psihologii naive.“ Scriitorul se simțea „stăpînit de dorința imperioasă de a vorbi *eu*, și nu personajele

[1] Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului, E.P.L.U.*, București, 1969, p. 160.
[2] S. Damian, *Mai poate supraviețui pitorescul?*, *România literară*, din 9 iulie 1970.
[3] Marin Preda, *art. cit.*

mele țărănești“ [1]. Răzbate din aceste mărturisiri nevoia stringentă, chinuitoare, a scriitorului contemporan, de a trece de la abordarea *orizontală*, oarecum exterioară, a socialului, a istoriei, la filtrarea lor pe *verticală*, mai conștientizată, mai problematizată. Este o evoluție care reliefează o „personalizare a istoriei“ [2]. Inclamația este, într-adevăr, o *personalizare* a istoriei, ce exclude, însă, evazionismul, pe care Adrian Păunescu îl caracteriza într-un mod adecvat drept „conformismul timpurilor noi“ [3]. Evazionismul constituie o primejdie reală pentru inclamație, atunci cînd aceasta este împinsă pînă la paroxism, cînd ea este transformată de scriitor în scop absolut, suficient sieși, subiectivitate goală, suspendată deasupra realității istoriei, cu care a rupt orice legătură și pe care nu mai vrea s-o recunoască. Inclamația se transformă atunci în însingurare dezagregantă, în „lucru în sine“, dar nu în sens kantian, care rămîne un concept perfect acceptabil în măsura în care diversele realități sînt identice cu ele înseși, ci în direcția unui solipsism atotstăpînitor și devorant. Într-o astfel de situație, inclamația devine — într-un anume sens — un renegat al epicului, un avorton al acestuia, deoarece epica majoră presupune, cum sugera încă Hegel, *totalitatea obiectelor* [4], adică tocmai o artă de relații multilaterale în toate direcțiile.

Tonalitatea inclamatoare a literaturii — atunci cînd ea nu degenerează în absolutizări artificiale, în făcături neconvingătoare — fertilizează dimensiunile subiective ale epicii moderne. Atunci cînd subliniam că încă la sfîrșitul secolului trecut accentele încep să se deplaseze substanțial de la exclamație la inclamație, aveam în vedere mai ales epica analitică a lui Dostoievski. Ce aducea nou Dostoievski în raport cu literatura anterioară ? Era convingerea că despre om trebuie să știi, dar nu poți ști niciodată totul. Cum observa Ion Ianoși, „teribila tentativă a romancierului privește tocmai atingerea acestui nivel absolut, de care se poate doar veșnic

---

[1] Marin Preda, *Cum am scris „Risipitorii“*, *România literară*, din 1 ianuarie 1970.

[2] Magdalena Popescu, Cronica literară la *Risipitorii*, ediția a III-a, *România literară*, din 1 ianuarie 1970.

[3] Vezi interviul semnat de Adrian Păunescu, *Luceafărul*, din 13 iunie 1970.

[4] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, cap. *Poezia epică*. Editura Academiei R. S. România, București, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

apropia, şi cu preţul unor permanente relativizări. Cum ar putea cuvîntul finit exprima adevărul fără de sfîrşit ? Numai frîngîndu-i osatura stabilă, încovoindu-l, înmuindu-l. În încercarea de a apropia esenţa fixă de fenomenul viu, fluid, dinamic, nespus de bogat în determinări, deci aproape indeterminabil, de a renunţa la ultimele urme ale rigidităţii, la definiţie ca atare, dispar caracterele şi caracterizările exacte, şi de aceea se complică atît de mult şi înţelegerea lor [1]. Dostoievski instaura în epica modernă *prestigiul* discontinuităţii acute şi al mobilităţii psihice. Însă — după părerea noastră — aproape toţi eroii săi continuă să rămînă încă patetici la un nivel relativ exterior. Dramele, zguduirile spirituale pe care le trăiesc personajele dostoievskiene bîntuite de incertitudini răscolitoare asupra existenţei şi destinului uman, de pasiuni instabile, care le macină sufletele, de elanuri religioase — întreg acest flux subiectiv incandescent se consumă în mărturisiri şi zbateri zgomotoase, într-o clamoare oarecum teatrală. Încă nu sosise vremea acelei inclamaţii cu aripile întoarse înăuntru, fără bătăi zgomotoase.

Tonalităţile cu adevărat discrete, arzînd fără să trimită în afară trîmbe de flăcări, avea să le aducă cu sine, în primele decenii ale secolului nostru, ciclul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*. Creaţia proustiană releva posibilităţile miraculoase ale spiritului de a emana halouri de o varietate infinită sub incitaţia imprevizibilă a unui fapt exterior, altminteri neînsemnat. Aici mobilurile exterioare îşi pierd aproape cu totul propria lor valoare şi ele pot să însemne ceva numai în măsura în care devin declanşatoare neaşteptate, surprinzătoare, a unor reacţii în lanţ ale subiectivităţii. Să amintim, în această privinţă, acel moment, ce a căpătat aura clasicităţii, cînd Proust, ducînd la gură o linguriţă de ceai în care înmuiase o bucată de madlenă, este proiectat imprevizibil, cu intensitate totală, în rezervoarele multicolore ale propriei sale încărcături subiective [2]. Bucuria fermecătoare extinsă pînă la incantaţia intensităţilor lirice, pe care Proust o trăieşte în acel moment, are un dublu aspect : spiritualitatea revelaţiei

[1] Ion Ianoşi, *Dostoievski „tragedia subteranei"*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968. p. 125.

[2] M. Proust, *În căutarea timpului pierdut*, vol. I, *Swann*, E.P.L., 1963, p. 57—60.

Scanned with OKEN Scanner

imprevizibile și densitatea caleidoscopică a acestei revelații. Stările de bucurie, de fericire, pe care scriitorul — devenit erou al propriei sale opere — le trăiește nu mai rezidă în exteriorizări exclamative, ci într-o voluptate interioară mută, generată de aplecarea minții, a memoriei asupra ei însăși. Spiritualitatea umană *se îmbată* de propriile ei resurse inepuizabile sub raportul reacțiilor imprevizibile. „Proust — scria G. Ibrăileanu — ne dă impresia că el *vede* totul pînă în fundul și pînă în toate colțurile sufletului. O stare de suflet, care pentru noi este o linie dreaptă, pentru el este, rămînînd de aceeași lungime, o linie de zeci de ori frîntă. Sau, cu o altă comparație, am spune că el descompune mișcarea săgeții filozofului grec în mișcările componente.“ [1]

Faptul că o stare de spirit care pentru simțul comun este o linie dreaptă, în vreme ce pentru inclamația artistului modern ea devine o linie de zeci de ori frîntă, zig-zagată, era și este posibilă în măsura în care scriitorul pleacă din ce în ce mai insistent de la conștiință *spre* lume, și nu invers. Ținem să precizăm — pentru cei care s-ar simți tentați să interpreteze afirmația noastră într-un mod simplist — că înțelegem această potențare maximă a subiectivității nu în sensul unei creativități idealiste a realității de către misterioase demiurguri spirituale, ci ca o reverberație, necunoscută în trecut, a conștiinței artistice, devenită încă mai conștientă de sine, de propriile sale virtuți și de inepuizabilitatea surprinzătoare a sufletului omenesc în general. Tipicitatea reacțiilor spirituale pe care scriitorul clasic le-a consemnat de atîtea ori, limitînd granițele imprevizibilului, lasă loc — în epica secolului al XX-lea — unei subiectivități atipice, în sens pozitiv, creator, și prin aceasta mai încărcată de potențe ale imprevizibilului. Făcînd o comparație între romanul balzacian și cel proustian, R. M. Albérès, observa că „arta proustiană nu este interesată decît de excepție, de ceea ce nu poate fi «tipizat». Romanul balzacian oferă cititorului o schemă, o istorie ; romanul proustian oferă inepuizabilele nuanțe ale senzațiilor noastre, ce pot fi întotdeauna reînnoite.“ [2]

---

[1] G. Ibrăileanu, *Creație și analiză* (în volumul *Studii literare*), Editura tineretului, 1968, p. 63—64.

[2] R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.P.L.U., București, 1968, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

Exagerarea voită a reacţiilor atipice a generat, însă, în literatura modernă şi un soi de sofisticare, goală pe dinăuntru, a cărei imprevizibilitate nu este decît un surogat, o mimare artificială. Presa noastră literară a fost, nu o dată, invadată în ultimii ani de proze, mai scurte şi mai lungi, în care sufletul omenesc începuse să fie supus unei presiuni silnice a unor ape mult prea tulburi, unei dezghiocări contrafăcute, pe care autorii lor le prezentau drept reacţii primordiale şi veritabile.

Exagerările, entuziasmele facile, mimetismele fetişizante ale unor necesare şi complicate evoluţii artistice au atras după ele şi o pervertire a imprevizibilului. La un moment dat, a început să ia proporţii îngrijorătoare acea literatură ce se străduieşte din răsputeri, deliberat, să creeze absolut neinteligibil o fugă *calculată* de orice logică a spiritului uman, ca de un însemn al ruşinii. Promotorii acestui proces tumefiant — cel mai adesea scriitori fără experienţă — recurg în creaţiile lor la un imprevizibil confecţionat *ad-hoc,* perfect conformist, un „imprevizibil" *prevăzut,* mistificat — şi tocmai de aceea fals — de pe platforma exaltării încăpăţînate a totalei harababuri subiective în literatură, în numele nuanţărilor moderne. Firește, s-a constituit şi o literatură veritabilă de sondare a subconştientului, a zonelor de umbră, fapt cunoscut şi recunoscut. Ceea ce punem pe seama unui fals imprevizibil sînt doar exagerările conformiste, mimetice, absolutizările exorbitante, toate acele mistificări care pun *în fruntea* conştiinţei umane — denaturînd-o — abisalul necontrolabil, incomunicabilul.

Din fericire, nu această sofisticare artificială a imprevizibilului este cea care s-a impus cu prioritate în literatura epică contemporană, ci inclamaţia profundă, cu o evoluţie firească, neaderentă la presiunea conformismelor. Prozatorii — de la schiţă pînă la roman — trăiesc astăzi, din ce în ce mai acut, un proces artistic de explicare şi revelare a acelor spaţii spirituale extrem de fluente, încărcate de rezonanţe subtile, a ceea ce scapă adesea între două stări de spirit prea bine cunoscute, conturate şi cuminţi, a ceea ce vrea mereu

Scanned with OKEN Scanner

să se retragă în umbră pentru a scăpa de definiții. Dacă ne referim la o serie de prozatori români, de la Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război și în Patul lui Procust*, de la H. Papadat-Bengescu, Anton Holban, Vasile Voiculescu, la scriitori de astăzi ca[1] Ștefan Bănulescu — *Iarna bărbaților*, Nicolae Breban — *În absența Stăpînilor* și *Animale bolnave*, Matei Călinescu — *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, Mircea Ciobanu — *Cartea fiilor*, Laurențiu Fulga — *Moartea lui Orfeu*, Paul Georgescu — *Coborînd*, Al. Ivasiuc — *Interval* și *Cunoaștere de noapte*, A. Dragoș Munteanu — *Singuri*, Fănuș Neagu — *Îngerul a strigat*, D. R. Popescu — *F*, Petru Popescu — *Prins*, Marin Preda — *Moromeții*, *Risipitorii*, *Intrusul*, Corneliu Ștefanache — *Zeii obosiți*, și sîntem departe de a fi consemnat toate numele și operele care s-au impus, putem constata, dincolo de individualitatea pregnantă a fiecărui scriitor și opere în parte, ca o trăsătură contemporan-caracteristică, această mobilitate extremă, de nuanță subiectivă infinitesimală, filigranată, pe care artistul modern se străduiește s-o surprindă, solicitîndu-i imense eforturi și concentrări. Această mobilitate acută care stă în atenția literaturii epice contemporane generează neîncetat un imprevizibil al jocurilor caleidoscopice, care nu strălucesc decît privite de aproape, cu maximă atenție. *Imprevizibilul inclamației* este o reacție în lanț a nuanțelor subiective neașteptate, gata să alunece de sub priviri în orice clipă, solicitînd — pentru a putea fi surprins în cuvinte — o inteligență artistică de o mare virtuozitate. Este un imprevizibil latent, nezgomotos, care însoțește pe scriitor și imaginea artistică din umbră.

2. CULTUL TĂCERILOR INDETERMINATE

Chiar dacă n-au mărturisit-o deschis, scriitorii trecutului au fost stăpîniți adeseori de orgoliul secret că literatura lor a putut să spună totul despre personajele pe care le-a creat.

[1] Ordinea care urmează este alfabetică.

Această convingere intimă pe care o ghicim în spatele multor texte izvora, probabil, din faptul că realitatea umană era abordată mai ales din perspectivele ei exterioare, care pot lăsa mai deplin sentimentul finitului, al fenomenului cunoscut și asimilat integral. Din perspectiva inclamației însă, mai dătătoare de seamă pentru relevarea artistică a inepuizabilității reacțiilor subiective, imprevizibile, scriitorul devine mai conștient de faptul că realitățile spirituale pe care le abordează exprimă o anume virtute a *indeterminărilor* învăluite în tăceri ispititoare prin enigmatica lor. Pornindu-se de aci, epica secolului nostru tinde să configureze, încetul cu încetul, un *cult al tăcerilor indeterminate*, greu de detectat la suprafața textelor literare, strălucind în spatele cuvintelor, ca o realitate subterană. Conștiința secretă a acestei realități pe care o trăiesc prozatorii veacului nostru este perfect *unitară* cu conștiința sporită a virtuților imprevizibilului în artă. Sînt două aspecte ce se sprijină și se potențează reciproc.

Și romanticii au cultivat în artă respectul față de tăcere. Dar în opera lor, cultul pentru tăcere pierde mult din enigmatica aceea secretă, deoarece sensul tăcerilor romantice este o meditație ostentativă în melancolia ei însingurată. Este o tăcere oarecum afișată, cîntată la răspîntii, pe ruinele arhitectonice împurpurate de apusurile de soare sau în mijlocul peisajelor sălbatice, într-un cuvînt, o tăcere „strigată", aproape explicată și tocmai de aceea lipsită de corolarul ispititor al indeterminărilor și neprevăzutului. Tăcerile pe care le exaltă arta romantică sînt — cel mai adesea — tăceri ale liniștii relaxante, relativ olimpiene, în ciuda unor neliniști reale, pe care, altminteri, romantismul le-a impus în creația artistică. Sînt tăceri a căror expresie lingvistică este structurată de adjectivul incendiar și clamator, de o imagine verbală oarecum opusă naturii pe care o revendică labirintele secrete ale tăcerilor.

Dimpotrivă, tăcerile indeterminate pe care le cultivă literatura epică a zilelor noastre sînt mai consonante cu propria lor natură, mai identice cu ele înseși în încordările, în tensiunile dramatice pe care le ascund. Imprevizibilul lor constă

Scanned with OKEN Scanner

în enigma unor reacţii spirituale care se consumă în sine, cu uşile închise, şi tocmai de aceea scriitorul însuşi creează în opera sa impresia că imaginaţia lui evoluează într-un spaţiu al indeterminărilor. De astă dată, verbul şi adjectivul zgomotos, izbitor, lasă loc, în arsenalul creatorului, cuvîntului bazat pe sugestivitate, cuvîntului a cărui încordare nu spune niciodată totul pînă la capăt.

În epica contemporană, sondarea tăcerilor înseamnă încordări, nelinişti, mistuiri lăuntrice ale personajelor, *comprimări* spirituale care intervin imprevizibil şi a căror încărcătură e prea grea ca să se poată consuma printr-o simplă explozie în afară. Tăcerile indeterminate constituie, în fond, un „dialog" subteran al spiritului cu sine însuşi, un „dialog" mut, în care izbesc neaşteptat, din cînd în cînd, sfîşierile lăuntrice.

3. DEPLASĂRI DE ACCENT ÎN TEHNICA ŞI CONSTRUCŢIA EPICĂ

În ultimele decenii s-a vorbit adeseori de o criză a epicului în sensul anemierii şi desubstanţializării narării aventurilor, acţiunilor, evenimentelor exterioare.

În realitate, însă, ceea ce este luat drept o criză *a epicului* nu este altceva decît schimbarea perspectivelor sale narative. Conceptul de antiepic, pe care-l vîntură anumite conformisme literare contemporane, s-a putut naşte în condiţiile unei înţelegeri *imobiliste* a epicului. Hegel sublinia că „sarcina poeziei epice este să înfăţişeze *desfăşurarea exterioară* a unei acţiuni şi din această cauză să nu reţină numai latura exterioară a realizării scopurilor, ci să acorde acelaşi drept şi circumstanţelor exterioare, evenimentelor naturii şi altor accidente..." [1] Această definiţie a epicului, ca narare a acţiunilor, evenimentelor, circumstanţelor exterioare în desfăşurarea lor, s-a impus cu un prestigiu deosebit şi a fost adoptată — cu va-

[1] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Edit. Academiei R. S. România, Bucureşti, 1966, p. 462.

Scanned with OKEN Scanner

riaţiuni neînsemnate — mai bine de un secol. Prestigiul acestei înţelegeri a epicului s-a datorat nu atît faptului că venea de la Hegel, cît — mai ales — pentru că ea corespundea evoluţiei concrete a prozei secolului al XIX-lea către realismul evenimentelor şi acţiunilor sociale. Hegel, însă, extrăsese această caracterizare a epicului dintr-o analiză a epopeilor în versuri aparţinînd clasicităţii antice, fiind adoptată apoi pentru evoluţia prozei în general.

Atunci cînd literatura a trecut din ce în ce mai accentuat de la exterioritatea exclamativă în reprezentarea acţiunilor şi evenimentelor, la interiorizare, la inclamaţie, epicul a apărut deodată văduvit de ceea ce însemnase el pînă atunci. O anumită neputinţă conservatoare de a-l înţelege *şi altfel* decît fusese definit în contextul unei literaturi, a cărei evoluţie solicitase această definiţie, a dus în cele din urmă la ideea crizei epice, la ideea antiepicului. Ideea de criză, de antiepic — devenită repede un mimetism conformist — îşi are originea tocmai într-o înţelegere statică, nedialectică a epicului.

Fără îndoială, epicul continuă să păstreze ca una din coordonatele sale *imanente*, care ţine de structura sa intimă, nevoia de narare a aventurilor, a evenimentelor şi acţiunilor *imprevizibile* [1]. O dovedeşte nu numai răspîndirea largă a romanelor şi povestirilor poliţiste, ci şi — mai ales în rîndurile tineretului — literatura modernă ştiinţifico-fantastică. Însă, cum am încercat să demonstrăm, epica modernă şi-a deplasat substanţial accentele de la exteriorizare la interiorizare, de la exclamaţie la inclamaţie. În acest sens, *nu dispare* epicul ca atare, ci ipostazele lui tradiţionale se schimbă sau se atenuează, *pe primul plan* — la modul artistic superior — trecînd analiza aventurilor şi evenimentelor interioare ale conştiinţei. Epicul modern revendică alături de aventura exterioară — pe care o păstrează într-o anumită măsură — *prioritatea* aventurii interioare, accentele deplasîndu-se tot mai sporit de la imprevizibilul narativului exclamativ, la imprevizibilul esenţializărilor interioare.

---

[1] Vezi şi Adrian Marino, *Tehnica epică*, *România literară*, din 16 aprilie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Din perspectiva acestuia din urmă, nu mai contează atît succesiunile temporale obiective, cît timpul efectiv *trăit*, un timp *spiritualizat*. În general — cum s-a mai spus [1] —, timpul istoric obiectiv nu coincide cu timpul epic. Cel din urmă este unul supra-istoric, în sensul că-i inventat, deci — pentru a evita o confuzie — nu un timp anti-istoric. Timpul epic — în general vorbind — este mai liber, relativ autonom în raport cu timpul istoric, riguros obiectiv. Cu atît mai mult în epica modernă, unde narativul urmărește pulsațiile interioare și dramatice ale conștiințelor, timpul istoric exterior lasă locul precumpănitor unui timp interior, ce nu mai respectă duratele și succesiunile cît mai apropiate de cele obiective. „Istoria interioară a personajelor este un adevărat obiect de studiu pentru prozatorii noii literaturi." [2] *Durata* interioară devine, de fapt, *intensitate* a trăirii, *calitate* spirituală, și tocmai de aceea timpul exterior nu mai coincide cu cel interior. Scriitorul poate *concentra* în opera pe care o creează o imensă experiență de viață doar pe durata unei singure zile sau a cîtorva, foarte puține la număr. *Ulisse*, opera fundamentală a lui James Joyce, acumulează o imensă trăire aspră, labirintică într-un interval de timp aproape neverosimil de scurt. Michel Butor în *Renunțarea* derulează o întreagă viață de om, bogată într-un lirism reținut, dureros, încărcat de renunțări, aproape numai pe parcursul unei singure călătorii cu trenul. În romanul *Ce mult te-am iubit*, Zaharia Stancu include în meditația sa, cu accente de profundă nostalgie dramatică, o amplă experiență a sentimentelor omenești doar pe durata cîtorva zile ale unei înmormîntări. Din aceste perspective, imprevizibilul narațiunii moderne nu mai este unul care izvorăște din succesiuni temporale orizontale, care să se țină cît mai aproape de timpul istoric exterior, ci un imprevizibil al unui timp *vertical*, intensiv și capricios — timpul inclamativ.

În literatura epică tradițională, construcția operelor urmează, în genere, o succesiune temporală foarte ordonată a episoadelor. Acțiunea crește oarecum în ordine istorică, scri-

[1] Adrian Marino, *Disociațiile ideii epice*, *Tribuna*, din 16 aprilie 1970.
[2] C. Stănescu, *Obsesia autenticității*, *România literară*, din 20 martie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

itorul construind un astfel de episod care să *crească* firesc, linear și lin, din cel *imediat* anterior. Firește, excepții care să devieze de la această curgere lină în ordinea construcțiilor epice nu lipsesc, dar — în ansamblu — de la Balzac la Lev Tolstoi, pînă la romancierii realiști, europeni și americani, ai primelor decenii ale secolului nostru, tendința unei constructivități a succesiunilor ordonate se păstrează. În acest sens, construcția epică tradițională este lipsită de o imprevizibilitate pregnantă, deoarece structura acestei construcții se bazează pe succesiunea cronologică.

În epica modernă, întregul proces de fluctuație a stărilor interioare, de trăiri capricioase și dense, de ceea ce caută mereu să alunece printre rînduri solicită din partea scriitorului un plus substanțial de efort și în ordinea construcțiilor literare. El poate *stăpîni* acest tumult al nuanțelor nu printr-o simplificare episodică a trăirilor — ceea ce ar însemna fugă din fața complexității —, ci printr-o *înțelegere* adecvată a necesității acestui tumult. În consecință, acele construcții perfect simetrice, linearitatea, acea așteptare la rînd, cuminte, oarecum previzibilă a episoadelor lasă locul, într-o mult mai mare măsură decît în trecut, construcțiilor literare *zig-zagate*, discontinue, bogate în salturi imprevizibile. Aproape fără excepție, prozele moderne — prin filiera lor analitică — abundă în surprizele construcțiilor asimetrice. În literatura română, capătul de serie în acest sens l-ar putea constitui, poate, *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, prin acea renunțare la cumințenia cronologică a episoadelor tradiționale, pe care neliniștile tragice, încărcate de o durere amară, ale lui Ladima, sau Fred Vasilescu n-o mai pot accepta. Scriitorul aproape nu mai construiește episoade ca atare, distincte, așezate, identice cu ele înseși, ci este nevoit să galopeze pe o linie frîntă, mereu instabilă, refuzînd ordinile relativ previzibile.

În fond, construcția zig-zagată renunță la succesiunea cronologică a episoadelor, pentru că o cere neîncetata *schimbare* de registre spirituale a personajelor conturate de scriitor. Imprevizibilul construcțiilor asimetrice își are impulsurile lui genetice în permanenta schimbare de tonuri ale subiectivi-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii umane, pe care opera modernă îşi propune s-o urmărească şi s-o surprindă. Este adevărat că de aci s-a născut şi o tendinţă fetişizantă a asimetriilor în construcţie, o goană după combinaţiile voit dezordonate. Atîta vreme, însă, cît această goană rămîne fără *acoperire necesară* în ordinea *interioară*, de conţinut, a tematicii umane, imprevizibilul construcţiilor asimetrice nu este altceva decît o preţiozitate suspendată în gol.

Scanned with OKEN Scanner

Victor Ernest Maşek

INOVAŢIE ŞI PERTURBARE ÎN PROCESUL COMUNICAŢIEI ARTISTICE

Dacă şansele de supravieţuire ale artei sînt atît de vital legate de posibilităţile de înnoire şi împrospătare continuă ale mijloacelor de expresie artistică, nu e mai puţin adevărat că, privite în perspectiva procesului de comunicaţie dintre artist şi public, inovaţia şi originalitatea nu pot depăşi anumite graniţe fără a perturba grav acest proces. Tocmai asupra cîtorva asemenea fenomene de perturbare, proprii unor curente artistice de avangardă, considerate de unii drept singurele direcţii de dezvoltare ale artei în viitor, ne propunem să insistăm în continuare.

O comunicaţie poate avea loc numai atunci cînd codurile şi repertoriile ambilor corespondenţi sînt, cel puţin în parte, identice. Suprafaţa de interferenţă poate fi mai mare sau mai mică, uneori — şi în acest caz comunicarea se întrerupe — poate lipsi total. Pentru domeniul artei, în special pentru cel al artei moderne, repertoriul de semne de care dispune receptorul pentru a decodifica opera este de regulă mult mai mic decît cel al emiţătorului. În ultima vreme, această neconcordanţă este din ce în ce mai pronunţată, noile coduri şi sisteme de semne caracteristice limbajului artistic modern fiind cu totul altele decît cele de care publicul dispune în urma „acomodării" la arta tradiţională a secolelor trecute. Ca urmare, aderenţa publicului de pretutindeni (cu unele mici excepţii) la valorile de avangardă ale artei moderne — de la pictura abstractă şi muzica serială şi dodecafonică pînă la „noul roman" sau teatrul absurd — este în ultimul timp destul de incertă. Glasuri lucide venind din sferele sociologiei culturii şi psiholo-

Scanned with OKEN Scanner

giei sociale au avertizat nu o dată că puntea de legătură dintre această modalitate artistică şi public este din ce în ce mai îngustată. Într-un studiu asupra artei moderne americane, Harold Rosenberg observa că, „dată fiind actuala integrare a artei într-o societate compartimentată pe specialişti, perspectivele audienţei artistului sînt departe de a fi încurajatoare. Golul dintre artist şi public nu s-a umplut, ci continuă să crească" [1].

Discuţiile aprinse purtate în jurul diferitelor noi curente pot lăsa, ce-i drept, aparenţa unui larg interes şi ecou, dar ele nu depăşesc de prea multe ori sfera specialiştilor. Se discută mult, dar „în familie", despre Xenekis, Stockhansen, Boulez, Webern şi alţii. Anatol Vieru, Aurel Stroe sau Costin Miereanu cuceresc, ce-i drept, spre mîndria noastră, laurii unor concursuri internaţionale. Numai că premiile obţinute în cadrul unor concursuri internaţionale, bienale etc. nu pot fi un test de popularitate a laureatului şi nu ne spun încă nimic despre aderenţa publicului la opera sa. Da, într-adevăr, cărţile de versuri ale unor valori indubitabile, de la Ion Barbu la Nichita Stănescu, de pildă, se epuizează rapid, dar poate fi epuizarea unui tiraj de 2 000-3 000 de exemplare un indiciu de largă audienţă ? Fenomenul nu este cu totul nou. Îngustarea suprafeţei de contact a artei cu publicul a fost semnalată încă de Tudor Vianu, care o punea mai ales pe seama procesului de autonomizare a artei : „Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit şi interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd şi specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica zilelor noastre nu mai are publicul de altădată. O artă purificată de eteronomie, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată pe unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii." [2] Acest esoterism al artei moderne, „arta pentru rafinaţi" este considerat de Vianu un semn distinctiv al secolului nostru. Evident, în cele peste patru decenii trecute de la publicarea acestor consideraţii, peisajul artistic s-a schimbat, fără a reuşi însă să redea acestei modalităţi artistice o largă audienţă.

Observînd că în procesul de comunicare dintre artist şi public au intervenit serioase perturbări, nu facem decît să

---

[1] Harold Rosenberg, *The Anxious Object — Art Today and its Audient*, Horizon Press, 1966, p. 4—5.

[2] Tudor Vianu, *Estetica*, I, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

constatăm o situație de fapt, fără a intenționa prin aceasta vreo depreciere estetică a operelor în cauză, o negare sau o stigmatizare a lor. Menționăm totodată că discutăm tot timpul pe terenul ferm al artei autentice, că avem deci în vedere valori reale, și nu produse ale impostură sau neajutorării artistice. Analizînd această situație paradoxală, în care lucrări de ținută rămîn fără ecou în rîndurile publicului, vom căuta să-i detectăm cauzele și mai ales consecințele pentru viitor.

1. CONTRADICȚIA ÎNȚELEGERE — ORIGINALITATE

Pentru a detecta și pune în evidență cauzele perturbatoare ale procesului de comunicație operă-consumator, vom face apel la cîteva principii de bază ale esteticii informaționale bazate pe teoria comunicațiilor și psihologia informațională. Se va vedea că, în cea mai mare parte, avem de-a face cu o neglijare a legilor elementare ale oricărui proces de comunicație între un emițător și un receptor, respectiv între artist și public.

Teoria comunicației a stabilit că valoarea unui mesaj pentru receptor este dependentă de relația dintre *cantitatea totală de noutate*, adusă de știrea respectivă, și cantitatea de informație pe care receptorul este capabil s-o preia, s-o perceapă din acea totală. Mesajul este pentru el lipsit de orice valoare cînd este prea complex, prea original pentru înțelegerea lui. Problema accesibilității mesajului se reduce așadar la problema contradicției dintre înțelegere și originalitate, respectiv dintre banalitate și originalitate. Înțelegerea este expresia decodificării optime a știrii, expresia capacității corelării ei într-un context, existent anterior. Semnificația semnelor, respectiv a simbolurilor e axată pe anumite convenții între transmițător și receptor ; receptorului îi este necunoscută complexitatea, structura semnelor ce alcătuiesc informația. Dacă măsura informației știrii e dată de măsura complexității alcătuirii ei, originalitatea mesajului depinde în schimb de imprevizibilitatea modului de structurare a semnelor în mesaj, adică de acea particularitate ce e contradictorie banalității. Acesta înseamnă — cum spunea Moles — că „înțelegerea în știre devine banalitate... ceea ce este foarte lesne

Scanned with OKEN Scanner

de înţeles este în acelaşi timp şi foarte banal“ [1]. Sarcina operei constă în a depăşi contradicţia existentă între originalitate şi banalitate, între claritate şi banalitate. Estetica informaţională, bazată pe unele experimente concrete de psihologia percepţiei efectuate de A. Moles şi H. Frank, a dovedit existenţa unor limite obiective ale inovaţiei în limbajul artistic, respectiv a cantităţii maxime de informaţie efectivă pe care o poate deţine o structură artistică pentru a putea fi percepută ca atare şi decodificată în conştiinţa receptorului. Nu intrăm acum în amănuntele tehnice ale acestor interesante experimente, menţionăm doar că ele au dus la precizarea cantitativă a numărului optim de elemente novatoare într-un context purtător de mesaj. Limbajul îşi poate îndeplini funcţia de agent de informaţie numai dacă semnul întrebuinţat în procesul de comunicare are caracterul de semn şi pentru receptor, deci are aceeaşi sau aproape aceeaşi semnificaţie. În termeni cibernetici, aceasta înseamnă că mesajul trebuie elaborat pe baza aceluiaşi cod, cunoscut cel puţin parţial de ambii factori ai comunicării.

Un mesaj perfect „original“ ar fi compus dintr-o suită de semne total imprevizibile, adică neaparţinînd unui limbaj cunoscut de receptor. Ca atare, n-ar avea pentru el o valoare perceptivă, cu sens de comunicare, ci ar lua forma unui simplu zgomot contingent.

În teoria percepţiei, elaborată de Moles, tendinţa mesajului spre originalitate maximă se loveşte de un aşa-zis „prag perceptiv“, determinat de caracteristicile fiziologice şi psihice ale organismului şi conştiinţei umane. Acest prag limită, măsurabil, indică limite de netrecut. Aceasta înseamnă că originalitatea totală, nepregătită în vederea unui raport cu un subiect, obişnuit să evolueze printre anumite sisteme de probabilitate, nu mai informează pe nimeni. Desigur, aceste „praguri-limită“ nu sînt *aceleaşi* la toţi oamenii, cînd este vorba de acelaşi mesaj — ci diferă de la individ la individ. Un mesaj care pentru un artist sau un specialist nu conţine o asemenea cantitate de informaţie obiectivă (de surpriză, de noutate) încît să depăşească pragul perceptibilităţii sale, poate constitui însă pentru un profan o ofertă informaţională de nedescifrat şi deci imposibil de perceptat senzorial şi conştient ca un mesaj cu sens. Dacă există deci limite bio-psihice absolute ale perceperii in-

[1] A. Moles, *Théorie de l'information et perception ésthétique, p. 196.*

Scanned with OKEN Scanner

formației, ele sînt dependente și de caracteristicile (de preinformațiile) receptorului, și una și aceeași operă poate rămîne sau nu perceptibilă de la un individ la altul. Reiese de aici că înnoirea limbajului artistic este posibil doar în limitele stabile și matematic calculabile ale *comunicabilității* mesajului. Nici o informație (în sensul larg de mesaj, știre, comunicarea logică sau emoțională) nu poate fi transmisă decît în cazul că există un sistem de semne care — atît pentru emițător, cît și pentru receptor — au, în esență, aceeași semnificație.

Recepționarea mesajului artistic este condiționată, între altele, și de cultura trecută și memorată a receptorului, adică de întreaga sa experiență de spectator, auditor sau cititor, și nu doar de însușirea unor cunoștințe tehnice. Pentru a-și deschide efectiv calea comunicației, opera de artă inovatoare trebuie să lupte pentru a învinge obstacolul interpus de depunerile anterioare de informație artistică ce dă timbrul aprobării și barează drumul oricărui alt mesaj estetic în dezacord cu ea. Mesajul va trebui să treacă așadar „pragul perceptiv" al canalului senzorial, iar apoi, printr-un „filtru semnatic" [1]. Prin „filtru" N. Wiener înțelege un mecanism activ al sistemului de receptare, respectiv capacitatea receptorului de a înțelege structura informației, de a o avea clară și de a o aprecia. Înțelegerea și cunoașterea (unei opere) sînt deopotrivă de necesare în cazul comunicării emoției. Emoția nu poate fi comunicată dacă nu vehiculează anumite elemente de cunoaștere și integrare semantică.

În lumina acestor date, înnoirea limbajului artistic nu poate însemna renunțarea totală la limbajul existent. Emițătorul poate comunica un mesaj publicului numai în măsura în care acesta din urmă poate asimila sensul semnelor folosite. Elementele novatoare — semne ale căror sens nu a fost cunoscut în prealabil de receptor — pot fi înțelese în *contextul* în care apar. Datorită sesizării sensului elementelor noi, prin contextul format de elementele tradiționale, comunicarea rămîne posibilă. Este, în fond, problema unei juste dozări a caracterului pozitiv sau negativ redundant al operei de artă. Totdeauna arta a însemnat producerea noului și imprevizibilului, totuși nu putem omite faptul că în timp ce arta clasică se realiza încălcînd ordinea convențională în *limite bine definite*, arta modernă manifestă printre caracteristicile ei esențiale

[1] Norbert Wiener, *Cybernetics and Society*, Boston, 1950, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

pe aceea de a postula neîncetat o ordine profund „improbabilă" în *raport cu cea de la care pornește* [1]. Cu alte cuvinte, în timp ce arta clasică introduce atitudini originale în interiorul unui sistem lingvistic ale cărui reguli fundamentale le respecta în esență, arta contemporană își realizează originalitatea propunînd (uneori cu fiecare operă) un *nou sistem lingvistic*, care își postulează noile sale legi. Pentru a putea rămîne încă în sfera unui mesaj comunicabil, respectiv în domeniul artei, trebuie păstrat un permanent echilibru între refuzul sistemului lingvistic tradițional și conservarea lui, deoarece introducerea unui sistem *absolut nou* (ca în cazul unora dintre curentele artistice cele mai noi) dizolvă discursurile în necomunicare, lipsind orice element de redundanță, cum s-a întîmplat în experiențele dadaiștilor, sau în cele ale unei anumite avantgărzi muzicale (aleatorismul total), în care emițătorul se încredințează *exclusiv* întîmplătorului. Este neîndoielnic faptul că o mare parte a artei moderne prezintă o redundanță negativă extremă, pe care publicul nu o mai poate reface.

In afară de căutările legice, firești, de permanentă înnoire a limbajului artistic, această situație se mai datorează, după cum vom vedea, și unei tendințe în mod *programatic* orientată spre încifrare. Pe de altă parte, unii teoreticieni și critici de artă supralicitează și ei, în mod arbitrar, nevoia de originalitate și noutate a publicului, peste limita de percepere a acestuia, determinînd un proces de dezvoltare haotică a unor domenii artistice, prin aceea că-i stimulează pe creatori să-și sporească neîntrerupt informația obiectivă a operei pentru a fi originali. Pentru a fi original, un compozitor, de pildă, va fi astfel tentat să sporească necontenit informația obiectivă a operei (de pildă, prin lărgirea repertoriului de semne utilizat, ca în trecerea de la scala de 5 note la cea cu 7 și, în sfîrșit, la cea cu 12 note), astfel încît în decursul istoriei muzicii, negentropia obiectivă a compozițiilor crește. Aceste procedee îl ajută pe compozitor să rupă plictisul probabilității. Muzica, întocmai ca și limbajul, conține o anumită doză de redundanță pe care compozitorul încearcă mereu să o deplaseze pentru a mări interesul ascultătorului. Comunicarea mesajului artistic va trebui așadar să învingă „zgomotul" cultural produs de inegalitatea dintre obișnuința noastră de răspuns (adică uni-

[1] U. Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

versul nostru de acceptări) și cel cerut de stilul muzical. Unele tendințe ale muzicii contemporane, eliminînd prea mult redundanța, se reduc la o formă de zgomot care ne împiedică să receptăm semnificația discursului muzical ascultat. Deoarece convergența informației subiective cu cea obiectivă poate reuși numai la acele grupe socio-culturale care sînt în stare să urmărească suficient de amănunțit progresul muzicii, pentru masa consumatorilor, informația subiectivă a unei piese muzicale va fi, practic, mereu mai mare decît pentru cercul restrîns al specialiștilor, care, prin funcția sa de critică muzicală, îl silește pe compozitor să caute o originalitate mereu mai pronunțată. Dacă ea este obținută prin recurgerea la un repertoriu de supersemne de un grad mai mare (muzica atonală etc.), atunci publicul își pierde capacitatea de orientare și se întoarce cu spatele la artist. Informația subiectivă a operei, ce corespunde capacității de percepție a specialiștilor, devine pentru marea majoritate a publicului mult prea mare.

Una din cauzele redundanței negative a operei este și proliferarea așa-numitelor „structuri deschise", pretabile mai multor interpretări, avînd printre trăsăturile lor de bază o mare ambiguitate, o mare polivalență semantică. Această fluiditate a operei deschide posibilități variate de organizare prin participarea directă a contemplatorului. Creatorul formulează doar „modelul", regula după care se pot alcătui noile relații, făcînd din spectator un complice, un colaborator spontan. Artistul modern lasă, așadar, pe seama publicului definitivarea operei sale. Consecința cea mai importantă a acestei situații este că publicul trebuie să posede, spre a putea lua parte la procesul de comunicare, o calificare creatoare. Ajungem astfel la unele din principalele trăsături ale schemei ce caracterizează procesul de comunicație artist-public în arta contemporană. Celui din urmă i se pretind astăzi asemenea preinformații — respectiv asemenea cunoștințe de estetică și teoria artei, și, în plus, asemenea capacități creatoare — , încît ele nu pot fi întrunite decît cu totul întîmplător și numai de un cerc extrem de restrîns de specialiști. A crede că asemenea condiții pot fi întrunite curent de publicul larg este o utopie.

Scanned with OKEN Scanner

versul nostru de acceptări) și cel cerut de stilul muzical. Unele tendințe ale muzicii contemporane, eliminînd prea mult redundanța, se reduc la o formă de zgomot care ne împiedică să receptăm semnificația discursului muzical ascultat. Deoarece convergența informației subiective cu cea obiectivă poate reuși numai la acele grupe socio-culturale care sînt în stare să urmărească suficient de amănunțit progresul muzicii, pentru masa consumatorilor, informația subiectivă a unei piese muzicale va fi, practic, mereu mai mare decît pentru cercul restrîns al specialiștilor, care, prin funcția sa de critică muzicală, îl silește pe compozitor să caute o originalitate mereu mai pronunțată. Dacă ea este obținută prin recurgerea la un repertoriu de supersemne de un grad mai mare (muzica atonală etc.), atunci publicul își pierde capacitatea de orientare și se întoarce cu spatele la artist. Informația subiectivă a operei, ce corespunde capacității de percepție a specialiștilor, devine pentru marea majoritate a publicului mult prea mare.

Una din cauzele redundanței negative a operei este și proliferarea așa-numitelor „structuri deschise", pretabile mai multor interpretări, avînd printre trăsăturile lor de bază o mare ambiguitate, o mare polivalență semantică. Această fluiditate a operei deschide posibilități variate de organizare prin participarea directă a contemplatorului. Creatorul formulează doar „modelul", regula după care se pot alcătui noile relații, făcînd din spectator un complice, un colaborator spontan. Artistul modern lasă, așadar, pe seama publicului definitivarea operei sale. Consecința cea mai importantă a acestei situații este că publicul trebuie să posede, spre a putea lua parte la procesul de comunicare, o calificare creatoare. Ajungem astfel la unele din principalele trăsături ale schemei ce caracterizează procesul de comunicație artist-public în arta contemporană. Celui din urmă i se pretind astăzi asemenea preinformații — respectiv asemenea cunoștințe de estetică și teoria artei, și, în plus, asemenea capacități creatoare — , încît ele nu pot fi întrunite decît cu totul întîmplător și numai de un cerc extrem de restrîns de specialiști. A crede că asemenea condiții pot fi întrunite curent de publicul larg este o utopie.

Scanned with OKEN Scanner

Esteticienii şi criticii literari constată această situaţie cu toată luciditatea. Astfel, într-un articol din *România literară*, sesizînd „rezistenţa majorităţii cititorilor la formula lirismului modern", regretatul critic Vladimir Streinu o explica în felul următor : „Nu sîntem toţi poeţi şi nici cititori de poezie. Cititorul de poezie este el însuşi poet. Poezia sau aptitudinile de a-i primi radiaţia e un privilegiu, educabil la cine se naşte cu el, dar intransmisibil naturilor antipoetice... şi intermitent chiar la naturile poetice." Această situaţie e semnalată şi de poetul Ştefan Augustin Doinaş, cînd scrie, pe drept cuvînt, despre poezia modernă că „în ultimul timp prezintă tot mai mult aspectul unei zone ce nu e accesibilă oricui". Faptul nici nu e de mirare, cîtă vreme accesul la operă presupune, între altele — cum scrie acelaşi poet —, „comunicarea spirituală, simpatetică cu valoarea artistică — implicată în ea. Or, pentru ca acest lucru să fie realizabil, se cere ca şi cititorul — nu numai scriitorul — să aibă *talent*" (*România literară*, nr. 17, 1969). Că toate aceste condiţii — presupunînd o sensibilitate artistică la zi, gust, rafinament, pregătire culturală de înalt nivel, inclusiv aptitudini creatoare — sînt într-adevăr premisele unei receptări optime a operelor în cauză ni se pare evident. Tot atît de evident ni se pare însă şi faptul că asemenea calităţi pot fi foarte greu întrunite în mod obişnuit la public, şi atunci doar în cazuri de excepţie, la fel de rare ca şi apariţia personalităţilor creatoare. Şi nu este vorba aici de acele „naturi antipoetice" din naştere, pentru că în situaţia aceasta de subită „surzenie" estetică se află nu puţini dintre cei care o viaţă întreagă au vibrat intens pe lungimea de undă a poeziei lui Eminescu, Blaga sau Arghezi. Să-i fi părăsit oare brusc „talentul de cititori" şi sensibilitatea estetică ? Perturbarea procesului de comunicaţie are, credem, în acest caz, cu totul alte cauze decît lipsa de „antene" suficient de sensibile ale receptorului. Era vorba mai degrabă de un mesaj ce i se adresează pe o cu totul altă lungime de undă decît cea care-i este proprie. Pentru că spectatorul sau cititorul ce ar întruni în persoana sa toate condiţiile cerute de receptare ar înceta să mai fie ceea ce în mod curent numim „omul din public", devenind el însuşi „profesionist", respectiv o personalitate cu o structură artistică similară creatorului ; va putea adică re-

Scanned with OKEN Scanner

face, pe cont propriu, procesul de creaţie ce duce la apariţia operei respective. Concluzia este că pentru a recepta arta modernă (sau, cel puţin, o parte a ei) trebuie să fii tu însuţi artist. Deosebirea calitativă dintre artist şi public devine astfel insesizabilă, raportul nu mai este de la emiţător la receptor, ci de la emiţător la emiţător, în circuit închis. Dar atunci nu mai avem comunicare, ci monolog, mai exact, un *dialog în oglindă*, între artist şi artist, creatorul adresîndu-se nu celorlalţi oameni, spre a le împărtăşi aventura afectivă şi spirituală a personalităţii sale în „spaţiul cunoaşterii artistice", ci doar unui „alter ego" al său. Deosebirea dintre artistul emiţător şi receptorul mesajului său nu mai este deci nici de esenţă, nici de specializare, ci numai de *atitudine* activă şi respectiv pasivă în procesul de creaţie artistică. Receptorul este el însuşi un virtual emiţător, un posibil artist, aflat doar întîmplător, din motive neesenţiale, în espectativă, în stare de recepţie, şi nu de emitere. Oricît de hazardată ar părea, această afirmaţie nu este nici ea cu totul nouă. Încă din 1925, într-un eseu despre *Arta dezumanizată*, vorbind despre tendinţele de purificare a artei, de eliminare progresivă din ea a tot ceea ce nu este „pur estetic", Ortega Y Gaset pronostica o situaţie asemănătoare „Ca urmare a acestui proces... vom avea un obiect ce va putea fi receptat numai de către cei înzestraţi cu darul specific de receptivitate artistică. *Aceasta va fi o artă pentru artişti, şi nu o artă pentru masele de oameni*. De aceea, arta «nouă» împarte oamenii în două grupe, cei care o înţeleg şi cei care nu o înţeleg, adică între artişti şi ne-artişti. *Arta «nouă» este o artă pentru artişti*" (s.n., V.E.M.). A considera că există o „degradare" a relaţiei artă-public (mai exact, „arta modernă" — public) nu înseamnă a afirma implicit (cum ni s-a obiectat cu prilejul unei discuţii pe această temă [1]) că în secolele anterioare ea ar fi funcţionat perfect şi nici că, *numeric, cantitativ*, sfera celor ce intră azi într-un dialog optim cu arta ar fi mai restrînsă decît, să zicem, în secolele al XII-lea — XVII-lea, „cînd cea mai mare parte a globului nu cunoscuse nici măcar alfabetizarea" [2]. În primul rînd, comparaţiile numerice nu pot fi decît relative, ţinînd cont, pe de o parte, de populaţia civilizată a globului la un moment dat, iar pe de altă

[1] N. Irimescu, *Referitoare la artă...*, în *Cronica*, nr. 39, (242), 1970, p. 2.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

parte, de condițiile atît de radical diferite de răspîndire și difuzare a artei, cît și de numărul mereu crescînd al creatorilor de artă. Apoi „degradarea" se referă 1) la *intenția* de comunicare cu publicul, intenție ce a stat la baza întregii creații artistice de pînă acum și care, astăzi, în cazul a numeroși autori, este anulată din principiu ; 2) la noțiunea socio-culturală de „public", ca grup de oameni capabil să recepteze optim *arta vremii lor* și interesați să o facă, și nu la întreaga populație. Astfel, dacă de-a lungul istoriei artei sfera acestui public a crescut, în ciuda unor stagnări temporare, în mod constant, în ultima vreme ea a intrat într-un proces de involuție marcată, indiferent dacă numeric ea este încă mult mai cuprinzătoare decît a publicului ce se putea bucura de picturile sau sculpturile ce ornamentau castelele medievale sau palatele principilor Renașterii. Acest public, care numai el poate justifica necesitatea și prezența socială a artei, tinde, deci, după cum o arată toate anchetele sociologice, să se restrîngă — nu în raport cu arta în general, ci cu direcțiile de avangardă de care vorbeam — pînă la identificarea sa cu o grupă puțin numeroasă de specialiști. În plus, obiecția că azi, prin proliferarea fenomenului cultural de masă, publicul este mult mai numeros decît oricînd înainte, nu schimbă cu nimic datele problemei, întrucît el nu este — și numai cine nu vrea nu vede acest lucru — publicul fenomenului artistic la care ne referim, ci tot un consumaor al aceleiași arte tradiționale (răspîndită, de regulă, prin canalele culturii de masă). François Mauriac a intuit această stare de spirit a publicului în cîteva din rîndurile *Bloc-notes*-ului său referitoare la muzica modernă : „Dacă fiecare generație ar fi obligată să nu cunoască decît acea artă pe care ea o produce, am fi condamnați să murim de foame și de sete. Dar sterilii de azi nu pot face nimic împotriva noastră. Ei sînt fără putere asupra a ceea ce a fost deja făcut și din care noi trăim. Omenirea, de-a lungul secolelor, a acumulat pentru a ne împiedica să murim. Sterilitatea epocii noastre nu poate nimic împotriva izvoarelor care au țîșnit odinioară și din care continuăm să bem, inepuizabil." [1]

S-ar putea obiecta, desigur, că întotdeauna marile valori ieșite din comun, capetele de serie, de la Beethoven la Enescu

[1] François Mauriac, *Bloc-Notes*, în *Le Figaro Littéraire*, 8—14 iunie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

sau de la Shakespeare la Arghezi, s-au lovit de reacţia publicului, că a trebuit să treacă timp pînă ce au fost acceptaţi şi înţeleşi. Orice mare artist, în interiorul unui sistem dat, i-a încălcat permanent regulile, instaurînd noi posibilităţi formale şi noi exigenţe ale sensibilităţii ; după Beethoven, tipul de aşteptări manifestat de auditoriu la ascultarea unei simfonii de Brahms era cu siguranţă deosebit şi cu mult mai vast decît cel care i-ar fi stat la dispoziţie înainte de Beethoven, după lecţiile lui Haydn. Există deci o distanţă necesară între sensibilitatea estetică curentă şi operele cu adevărat inovatoare. Arta nici n-ar putea evolua în efortul ei de eliberare şi perfecţionare a mijloacelor de expresie fără permanenta devansare şi violentare a gusturilor şi criteriilor estetice tradiţionale. Una e însă această poziţie firească a artistului, aflat cu un pas înaintea publicului, această distanţă ce va fi în mod legic recuperată după un timp de progresul sensibilităţii estetice, şi alta efortul programatic de încifrare al artei moderne. Dacă, în ciuda legitimelor ei elanuri originale şi rupturi provizorii ale ordinii previziunilor, arta „clasică" a tins permanent să reconfirme structurile acceptate de sensibilitatea comună căreia i se adresa, o parte a artei contemporane pare să urmărească — observă U. Eco — drept valoare primordială o ruptură *intenţionată* a legilor de probabilitate care guvernează discursul comun, declanşînd criza intenţiilor lui chiar în momentul în care îl foloseşte, pentru a-l deforma [1]. Poetul, în accepţiunea sa tradiţională, „adoptă legile gramaticale şi sintactice ale limbajului vremii sale pentru a transmite o noţiune acceptată deja de teologia curentă : o comunică într-un mod deosebit de pregnant, pentru că organizează termenii, aleşi cu acurateţe, conform unor legi neprevăzute şi unor raporturi originale, contopind astfel strict şi în mod genial conţinutul semantic cu sunetele şi ritmul general al frazei, făcînd-o inedită, intraductibilă, vie şi convingătoare (în măsură, deci, să dea ascultătorului un mare procent de informaţie — care totuşi nu este informaţie semantică,... ci informaţie estetică, informaţie ce priveşte bogăţia acelei forme date, mesajul ca act de comunicare, tinzînd în primul rînd să se indice pe sine însuşi)".

În schimb, poetul de „avantgardă" (dadaist, suprarealist, experimentalist etc.) nu mai urmăreşte, evident, să reconfirme

[1] Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 156—157.

Scanned with OKEN Scanner

în mod „frumos" un limbaj acceptat, ci să distrugă convenţiile limbajului acceptat şi formele obişnuite de înlănţuire a ideilor, pentru a propune o utilizare nouă a limbajului şi o logică neaşteptată. În sine, din punct de vedere pur estetic, intenţia e perfect legitimă, trebuie doar să ţinem seama de măsura în care această dorinţă de noutate se împacă cu posibilităţile subiective şi *obiective* (principiale) de comunicaţie între autor şi consumator. Aceasta bineînţeles, cînd intenţia de comunicare mai e prezentă, căci există azi numeroşi artişti ce urmăresc în mod deliberat să pună cît mai multe piedici între operă şi receptarea ei. Că în cadrul unei asemenea atitudini (justificabilă uneori pe plan etic şi social ca o formă de protest faţă de o anumită realitate dezavuată) au putut apărea opere de valoare e cert ; dar nu despre asta discutăm acum, ci despre absolutizarea unei atitudini estetice de excepţie, fecundă uneori, *improprie însă artei în totalitatea ei*. Fapt este că, şi în cazul lui Beetohoven sau Brahms, ca şi în cel al picturii impresioniste sau al poeziei simboliste, unde „distanţarea" în epocă a fost evidentă, am avut întotdeauna de a face nu cu un dezinteres faţă de public, ci cu încercarea de a-l atrage, de a-l cîştiga pentru noua formulă estetică, şi mai ales cu efortul de a lărgi mereu cercul celor capabili să le înţeleagă mesajul. Oricare dintre aceşti artişti, vehement contestaţi la vremea lor, s-au simţit profund afectaţi de incomprehensiunea contemporanilor şi n-au acceptat niciodată întreruperea dialogului dintre ei şi public ca o situaţie normală. În al doilea rînd, dacă această distanţă dintre opera novatoare şi sensibilitatea estetică obişnuită a fost întotdeauna, mai devreme sau mai tîrziu, anulată, în cazul fenomenului artistic la care ne referim, dialogul este *ab initio* negat. Sigur că este vorba de negarea unei anumite modalităţi de dialogare şi de încercare de promovare a altei modalităţi. Totuşi, aşa cum am mai arătat, în unele tendinţe ale artei moderne dialogul se poartă numai între artist şi artist şi, mai mult, el se desfăşoară doar între artişti de aceeaşi structură, respectiv între poet şi poet, între pictor şi pictor, pentru că mă îndoiesc că un pictor, neinformat corespunzător într-ale muzicii, îl poate recepta pe Boulez sau Messianeu mai uşor decît publicul obişnuit.

Această stare de fapt ridică în faţa esteticianului şi filozofului culturii o întrebare deosebit de gravă : cerînd tuturor — creatori şi public — aceleaşi calităţi, aceleaşi structuri in-

Scanned with OKEN Scanner

telectuale şi sufleteşti, nu va înceta arta de a mai fi, în viitor, un mod de satisfacere, de către unii oameni a cerinţelor spirituale ale altora? Nu va dispare astfel, cu timpul, şi necesitatea socială a artei şi artistului, creaţia transformîndu-se într-o distracţie personală, fără ecou, a fiecăruia, încetînd de a mai fi *nevoie de comunicare*, destăinuire, deci de *deschidere* spre ceilalţi, pentru a fi numai gimnastică afectivă şi spirituală a creatorului, bucuros de a se „menţine în formă“ ? Opera de artă nu poate constitui, ea singură, o lume. Ea este o existenţă în lume şi tocmai în faptul de a fi *în* lume şi *pentru* lume stă noblețea şi eficacitatea ei. După cum efortul de inovare continuă a mijloacelor de expresie artistică reprezintă o acţiune eroică, de înaltă valoare umană, tocmai pentru că are de înfruntat — printr-o încrîncenare cu adevărat demiurgică — atîtea piedici şi greutăţi, atîtea limite ce nu-i permit să cîştige teren decît prin forarea în profunzime. Orice înaintare pe „orizontală“ pe plan pur formal, în afara oricăror limite şi determinări, rămîne un act gratuit, fără semnificaţie artistică, manifestare a unei „libertăţi de creaţie“ în sine.

Tocmai de aceea, problema crucială a artei şi esteticii moderne constă în replasarea problemelor şi discuţiilor, din planul pur sintactic, formal, în care a degenerat, în cel *semantic*. Dacă inovaţiile formale par să fi depăşit orice limite, realizarea unor noi „semnificaţii“ în cadrul creaţiei literar-artistice a artei moderne a reuşit doar foarte rar. Reuşitele cele mai spectaculoase se plasează, în primul rînd, în cadrul *sintacticului*, aşadar în planul autoreprezentării mijloacelor de expresie, ce din „mijloace“ au devenit scop în sine (Klee, Schönberg, Mondrian, Joyce). Necesitatea universală a unor noi semnificaţii care să beneficieze de progresul mijloacelor de expresie cere imperios interpretarea producţiilor estetice contemporane în contextul unor semnificaţii majore, care să justifice din punct de vedere uman prelungirea existenţei artei în viitor. Şi pentru că am atins problema semnificaţiilor umane ale produselor artei contemporane, se ridică în mod firesc întrebarea : oare marele public, ce traversează cu existenţa sa efemeră secolul nostru bîntuit de atîtea convulsii şi incertitudini, nu mai are nevoie de clipa aceea faustică de eternitate, pe care doar trăirea deplină a receptării operei de artă i-o poate da ? Sau considerăm că pentru el ceea ce a creat arta pînă acum, în limitele tradiţionale, este şi aşa prea deajuns, nimeni neputînd recepta

Scanned with OKEN Scanner

vreodată toate operele „muzeului imaginar". Ar fi o consolare, dar ne îndoim că arta secolelor trecute poate răspunde la toate întrebările şi nevoile spirituale, la toate aşteptările cu care publicul se îndreaptă spre artistul contemporan cu el.

Cu atît mai actuale ni se par, în acest context, observaţiile lui Tudor Vianu cu privire la „arta esoterică a rafinaţilor". „Fenomenul devine cu atît mai îngrijorător — scria el —, dacă ne spunem că în această vreme nevoia artistică a maselor nu piere. Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influenţa mediocrităţii sau a josniciei artistice. Cultura artistică a timpului nostru vede astfel problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulţimilor cu arta superioară a timpului prin resolidarizarea acesteia cu tendinţele eteronomice ale societăţii contemporane" ; „influenţa pe care în mare parte a pierdut-o" inspiraţia modernă o poate recîştiga „numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspiraţiile lui" [1].

În faţa acestui proces, critica şi estetica marxistă nu pot ignora termenii problemei, mulţumindu-se cu comentarea mijloacelor de expresie tradiţionale.

Sîntem, bineînţeles, conştienţi că una din cauzele acestei rupturi între public şi avantgarda artei contemporane trebuie căutată în chiar sfera publicului. Un efort de înţelegere şi preinformare care să-l pună în curent cu noile obiective estetice ale creatorului se cere oricărui vizitator al unor expoziţii moderne. A judeca arta secolului al XX-lea cu argumente şi criterii dobîndite din arta secolelor trecute înseamnă a nu cunoaşte „regulile jocului". Or, una din cauzele plăcerii estetice o constituie tocmai capacitatea de a recunoaşte, de a descoperi în operă reuşita adecvării mijloacelor la scop, de a detecta deci talentul creatorului, reflexele perfecţiunii. A merge la un spectacol ionescian sau beckețian cu informaţii corespunzătoare doar tragediei clasice, de pildă, înseamnă a te situa cu spatele la scenă. Condiţia minimă ce trebuie îndeplinită de educaţia estetică a publicului prevede măcar înţelegerea (dacă nu şi aderarea afectivă, acceptarea) obiectivelor urmărite şi a limbajului folosit, pentru a nu confunda

[1] *Op. cit.*, p. 249—250.

Scanned with OKEN Scanner

punctele de vedere şi pentru a nu „intra în biserică călare şi a merge la călărie în odăjdii", cum spune Paul Klee.

Problema fundamentală ce se pune aşadar în faţa educaţiei estetice corespunzătoare a publicului este aceea de a asigura artei şi în viitor, ţinînd seama de procesul legic de evoluţie a ei, o integrare reală în viaţa maselor, ţinînd seama însă de condiţiile la care acestea sînt supuse, de sensibilitatea lor specifică şi de mijloacele cele mai adecvate pentru a stimula această sensibilitate. Rezolvarea, pe care viitorul o aşteaptă de la artistul conştient de funcţia şi rolul său social, stă în crearea unor asemenea opere de artă majoră, capabile să emită informaţii la diverse nivele, simultan şi succesiv, opere capabile să „vorbească" *tuturor* oamenilor şi totuşi să spună *fiecăruia altceva*. Este în fond „secretul" capodoperelor dintotdeauna, pe care, nu ne îndoim, geniul artistului autentic, din păcate atît de rar, va reuşi să-l deslege şi în viitor.

Ştergerea deosebirii calitative dintre artist şi receptorul capabil să-l înţeleagă provine, credem, şi dintr-o absolutizare a tendinţei inovatoare în creaţie. De-a lungul întregii istorii a artei, înnoirea limbajului, originalitatea a fost urmărită de artist pentru a asigura operei şi mesajului său gradul de noutate, de surpriză, capabil să-l intereseze şi să-l reţină pe receptor în faţa operei (uneori prin reveniri succesive) pînă la epuizarea mesajului ei. Lupta împotriva aplatizării şi banalizării avea deci în vedere captarea publicului, cerinţele de noutate ale epocii. De la o vreme însă, înnoirea limbajului a devenit un *scop în sine*; ea nu mai ţine de legile redundanţei şi nici de pragurile limită ale capacităţii de percepţie umană. Căutarea noului, a surprizei, a ineditului nu se desfăşoară cu un ochi la cerinţele publicului, ci indiferent faţă de el. Se ajunge astfel ca, din nevoia firească de a se asigura o stare de interes faţă de operă, căutarea elementelor novatoare să nu mai ţină seama de nevoia de unde a plecat şi să ducă la apariţia unui limbaj ce nu mai poate fi integrat în nici un context care să-l lumineze, întrerupîndu-se astfel procesul de comunicare. Artistul este dator să încerce totul pentru a împinge cît mai departe graniţa exprimabilului în artă. „Dar — se întreabă Etienne Souriau într-un lucid eseu despre *Artă şi libertate* — pînă unde poate merge acest lucru ?" Inovaţia nu poate depăşi, fără riscuri, o anumită limită. Excesul

Scanned with OKEN Scanner

de inovație se plătește cu prețul rupturii tragice a comunicațiilor stabilite. „Mesajul unui artist care nu mai comunică cu publicul său — remarcă Souriau — este ca o criptogramă bine cifrată, a cărei cheie s-a pierdut“ [1]. A inova înseamnă a îndrăzni *cu eficacitate*, adică fără sacrificarea legăturilor dintre artist și ceilalți oameni, legături ce constituie singura cale de participare a acestora la mesajul său. În afara acestor legături, arta își pierde orice rațiune de a fi, semnificantul aderă la semnificat, opera își anulează profunzimea semnificativă, devenind, pentru cei mai mulți, un simplu „obiect opac“, cu rezonanțe poate estetice, dar nu și artistice. Ne îndoim că acesta este destinul pe care artistul modern și-l dorește operei sale în viitor.

---

[1] Etienne Souriau, *Art et liberté*, în *Rivista di estetica*, 11, nr. 3, 1966, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

Mihnea Gheorghiu

EDUCAȚIE EUROPEANĂ

La sfîrșitul ultimului război mondial, o literatură plină de vitalitate în seva ei amară înfățișa europenilor imaginea lor, febrilă și istovită de traumatisme, într-un peisaj în care iluzia și incertitudinea ofereau noilor edificii un fundal prelungit de fum și ruine. După timpul dezastrelor venise „timpul de a trăi", care modifica în structurile Europei o educație ostilă cooperării și confluențelor.

Participantă fatală la toate războaiele lumii, Europa n-a cunoscut în fapt niciodată deplina binefacere a tihnei, dacă ținem seama că la scară mondială veacul trecut n-a avut la activul său decît 31 de ani de pace, iar secolul nostru, numai doi sau trei.

Prezența europeană în viața lumii de azi se afirmă în cele mai variate cîmpuri de atracție ale opțiunilor de progres ce reunesc și separă civilizația contemporană, o civilizație deposedată treptat de specificul componentelor ei naționale și înzestrată cu trăsăturile vulgarizatoare ale unei universalități reziduale, împrumutate pe-alocuri din noua mitologie americană. Civilizația mondială e în fond una europeană, și este un trist adevăr acela pe care Sofocle îl punea pe buzele lui Ovidiu, victima supremă a fatalității : *din toate suferințele, cele mai dureroase sînt acelea pe care singuri ni le creăm.*

Europa trebuie să trăiască și să continue să trăiască. După ce problemele ei politice foarte serioase vor fi fost rezolvate în sensul securității — pentru care șefii statelor eu-

ropene încep să depună mari eforturi pozitive —, ea nu-şi va putea îndeplini misiunea decît pe baza unei puternice autoafirmări culturale. Importanţa acestui capitol este vitală. Căci dacă aşa cum se prezintă situaţia „civilizaţiei materiale" e greu de crezut că presupunerile pesimiste ale lui Spengler ar mai putea fi luate în serios, nu se poate să nu observăm cît de mult ele se confirmă în unele aspecte actuale ale culturii europene.

Cu trei decenii în urmă, într-un *Avertisment pentru Europa*, Thomas Mann se întreba: „oare umanismul european a devenit incapabil de o reînviere care să restituie principiilor sale valoarea lor combatantă?" Era vorba de principiile: libertăţii, liberului-examen, respectului mutual, al respingerii violenţei în relaţiile cu străinătatea; dar datele acestui umanism al raţiunii şi progresului, al ştiinţei şi al culturii, acest „ideal european modern" îi apăreau profund antipatice lui Unamuno, judecîndu-le ca „adevăruri arbitrare" şi considerînd, dimpotrivă, că: „unicul mijloc de a intra într-o relaţie vie cu altcineva este mijlocul agresiunii; numai aceia ajung la o adevărată compenetraţie, la o fraternitate spirituală, care încearcă să-şi subjuge spiritualmente partenerul, fie în relaţiile dintre indivizi, fie dintre popoare".

Părerile au fost întotdeauna împărţite. Dar pentru lumea de azi, toate aceste turniruri filozofice capătă un înţeles de zădărnicie, pe care *Criza spiritului* a lui Valéry o definise atît de bine, după primul război mondial: „Pacea este poate starea de lucruri în care ostilitatea naturală a oamenilor între ei se manifestă prin creaţii, în loc să se traducă prin distrugeri ca în timp de război". În categoriile unei asemenea stări de lucruri, „războiul rece" din ultimele două decenii, a proliferat legendele „cortinei de fier" şi tot ce a decurs din ele pentru trista educaţie pe care cîteva generaţii europene au primit-o prin filtrele agresiunii morale şi de care noul umanism şi coexistenţa paşnică se izbesc la tot pasul.

Discuţiile internaţionale, guvernamentale şi non-guvernamentale, purtate în ultimele luni, au contribuit la apropierea posibilităţii de a începe realizarea securităţii europene, deşi s-a subliniat că aceasta nu se poate obţine dintr-o dată, ci în cadrul unui proces care trebuie parcurs etapă cu etapă şi a cărui durată depinde de însuşi modul în care el evoluează.

Scanned with OKEN Scanner

Ca să poţi mai bine înţelege destinul culturii europene în semnificaţia timpului ei modern, ar trebui să începi prin a privi cu luare-aminte portretul pe care Holbein i-l făcea, la acea vreme de început, lui Erasmus. „Triumfătorul" umanismului era un bărbat slăbuţ şi scund, sătul de drumurile rele şi hanurile reci cu miros de peşte care-l istoveau în drumeţia spiritului său universal şi tolerant, dornic de pace şi confort, de o conversaţie erudită în tihna bibliotecilor princiare şi mare amator de o colaţiune împărătească (la umbra măgulitoare a lui François I, a lui Carol Quintul, sau a lui Henry VIII), cu falsa lui modestie, cu vivacitatea duhului, cultivat, dispus la compromisuri, şi cu chipul său maliţios. Spiritul european se năştea cu un Erasmus ajuns la vîrsta care şi pentru el avea să însemne dantescul „mezzo del camin di nostra vita".

Aşa începea veacul al XVI-lea, un secol care se despărţea cu un rîs capricios şi elegant de republica creştină medievală, rîsul lui Francisc I, veacul care constituia imperii europene peste Spania, Italia şi Austria, cu Carol fiul Ioanei Nebuna, şi se despărţea de biserica papistaşă pentru Ana de Boleyn, ca regele anglican, tatăl Elisabethei I. Pentru noi a început cu Manole, la Curtea de Argeş, şi s-a încununat cu Mihai, la Alba Iulia.

În veacul acela, degajîndu-se, treptat şi sîngeros, din anarhiile feudale, regatele şi împărăţiile noi poartă în enormul lor pîntece sămînţa statelor moderne, care fac primele semne atunci cînd naţiunile încep să-şi dea seama că există, renunţînd prin Luther la biblia în limba latină.

Dar pe măsură ce capii statelor, bine învăţaţi de *Principele* machiavelian, îşi consolidează puterea centrală, pe cînd Reforma sfărîmă „unitatea creştină", spiritul antitradiţional se manifestă, paradoxal, printr-o întoarcere în Antichitatea clasică, de unde-şi soarbe puteri mediteraneene, ca să trezească, prin umanităţi, sensibilitatea şi inteligenţa Europei din pădurea adormită.

Toată numai tinereţe şi lumină, Europa intră în scenă într-un vîrtej de credinţe şi necredinţe, pe care nimic nu le-ar fi putut mai bine ilustra decît rugul ereticilor şi crucea de smarald de pe pieptul lui Alexandru Borgia, în care era încrustată Venera nudă. Agitată de răscoalele ţărăneşti protestante, pe care tocmai Luther reformatul le contestă şi,

curînd, în a doua jumătate a secolului, martirizată de contrareformă cu inchiziția și războaiele ei religioase fără istov, iat-o aplicînd împotriva calviniștilor vorba lui Calvin: „Dumnezeu voiește să uiți de orice umanitate, cînd e vorba să lupți pentru gloria Lui..."

Trufașă de splendorile pe care și le descoperă în acest peisaj de cazane în fierbere, renașterea intelectuală și artistică a Europei deschide întregii omeniri prima poartă spre lumea modernă, demonstrînd prin opere de geniu vorbele lui Leonardo da Vinci — care la 1502 împlinea 50 de ani — „arta e unica șansă oferită omului de a continua ce a început Dumnezeu". Emancipîndu-se din servituțile artizanatului anonim, artiștii își iscălesc orgolioși opera, muncesc pentru glorie și învață de la principi să se bucure de ea. E o geneză nu mai puțin dramatică și impunătoare decît aceea pictată pe tavanul Sixtinei, de omul cu puteri demiurgice, într-unul din anii acestui veac supraomenesc, veacul lui Michel Angelo și al lui Shakespeare.

Este lumea crudă și mirobolantă din pînzele lui Bruegel și ale lui Arcimboldo, dar și a puității lui Rafael și a nonșalanței senzuale a lui Veronese, a durității nostalgice din gravurile lui Dürer și a viziunilor verticale ale tînărului grec din Toledo. Dar e și truculența rabelaisiană și scepticismul lui Montaigne, care-și dau acolada peste granița lui Clément Marot. Și apare *Revoluția corpurilor cerești* de canonicul polonez Copernicus, atunci cînd mîinile dibace ale chirurgului Ambroise Paré și tumultuosul Paracelsius întineresc terapeutica, iar matematicienii europeni rezolvă ecuații cu trei și cu patru necunoscute.

Mereu învingînd necunoscutul, geografii și navigatorii descopăr noi continente, în cer și pe pămînt, în timp ce arhitecții francezi fac castelele de pe Loire. E noaptea sfîntului Bartolomeu, urmată de un bal la curtea lui Henri III, și Maria Stuart trece de pe tron pe eșafod. Aceasta e lumea Renașterii și Reformei, din care civilizația europeană răsare ca dintr-un vis ciudat, sau ca dintr-un spectacol din *commedia del'arte*, cu tipuri precise, în costume tipice și cu moravuri atît de curioase, încît Erasmus, apărătorul libertății cugetului, recomandă categoric celor ce-și suflă nasul în public s-o facă grațios, numai cu două degete.

Scanned with OKEN Scanner

curînd, în a doua jumătate a secolului, martirizată de contrareformă cu inchiziţia şi războaiele ei religioase fără istov, iat-o aplicînd împotriva calviniştilor vorba lui Calvin: „Dumnezeu voieşte să uiţi de orice umanitate, cînd e vorba să lupţi pentru gloria Lui..."

Trufaşă de splendorile pe care şi le descoperă în acest peisaj de cazane în fierbere, renaşterea intelectuală şi artistică a Europei deschide întregii omeniri prima poartă spre lumea modernă, demonstrînd prin opere de geniu vorbele lui Leonardo da Vinci — care la 1502 împlinea 50 de ani — „arta e unica şansă oferită omului de a continua ce a început Dumnezeu". Emancipîndu-se din servituţile artizanatului anonim, artiştii îşi iscălesc orgolioşi opera, muncesc pentru glorie şi învaţă de la principi să se bucure de ea. E o geneză nu mai puţin dramatică şi impunătoare decît aceea pictată pe tavanul Sixtinei, de omul cu puteri demiurgice, într-unul din anii acestui veac supraomenesc, veacul lui Michel Angelo şi al lui Shakespeare.

Este lumea crudă şi mirobolantă din pînzele lui Bruegel şi ale lui Arcimboldo, dar şi a purităţii lui Rafael şi a nonşalanţei senzuale a lui Veronese, a durităţii nostalgice din gravurile lui Dürer şi a viziunilor verticale ale tînărului grec din Toledo. Dar e şi truculenţa rabelaisiană şi scepticismul lui Montaigne, care-şi dau acolada peste graniţa lui Clément Marot. Şi apare *Revoluţia corpurilor cereşti* de canonicul polonez Copernicus, atunci cînd mîinile dibace ale chirurgului Ambroise Paré şi tumultuosul Paracelsius întineresc terapeutica, iar matematicienii europeni rezolvă ecuaţii cu trei şi cu patru necunoscute.

Mereu învingînd necunoscutul, geografii şi navigatorii descopăr noi continente, în cer şi pe pămînt, în timp ce arhitecţii francezi fac castelele de pe Loire. E noaptea sfîntului Bartolomeu, urmată de un bal la curtea lui Henri III, şi Maria Stuart trece de pe tron pe eşafod. Aceasta e lumea Renaşterii şi Reformei, din care civilizaţia europeană răsare ca dintr-un vis ciudat, sau ca dintr-un spectacol din *commedia del'arte*, cu tipuri precise, în costume tipice şi cu moravuri atît de curioase, încît Erasmus, apărătorul libertăţii cugetului, recomandă categoric celor ce-şi suflă nasul în public s-o facă graţios, numai cu două degete.

Scanned with OKEN Scanner

Cu timpul, delăsînd erudiția, umanismul se transformă într-o elegantă retorică. La 1600, cînd veacul își dă duhul, cel ce i-l primește, într-o capodoperă satirică, zace într-o închisoare și se numește Cervantes. Da, *Don Quijotte* va fi o altă ipoteză umanistică, după moartea lui Montaigne, așa cum una, fără seamăn în lume, a fost drama elizabethană : Marlowe, Kyd și toți ceilalți, genii multicolore ale renașterii engleze tîrzii, care l-au zămislit, între o tavernă și o curte domnească, pe omul de la Stratford.

Dar să ne-ntoarcem în Italia, la surse, la moartea și renașterea idealului clasic al omului sub semnul divinității. O altă ipoteză umanistică revelează Michel Angelo prin celebra-i schimbare de concepție artistică rămasă în piatra ultimei sale capodopere, ca un testament al neliniștii. La el, moartea eroului antic s-a preschimbat în drama divină și umană sintetizată în iconografia creștină din motivul „pietăților".

Una dintre acele coincidențe care au patronat întotdeauna descoperirile cugetului mi-a adus dinainte *La Pietà Rondanini* din muzeul de artă antică adăpostit în castelul Sforza din Milano. Era acolo, sub un altar roman din veacul al doilea. Asemănarea dintre Arpedon și Fiul Mariei este izbitoare, dacă elimini dimensiunea și îți închipui statuia culcată.

Nimic din *David* sau din *Moise* și nimic din *Judecata de apoi*. Dar mai ales nimic din desăvîrșirea *Pietății*, pe care veți fi admirînd-o sub cupola Sfîntului Petru din Roma. În chip evident altceva.

Această singulară prezență are o unică istorie. Este o lucrare executată de artist în ultimele zile ale sale, într-o marmoră deja sculptată prin 1555, o altă *Pietà*, mai mare. Compoziția actuală, pe care aș denumi-o experimentală (la nouăzeci de ani !), prezintă vizibil cele două perioade de creație.

Din prima formă a lucrării s-au conservat neatinse picioarele și brațul drept al lui Christ, conforme desenelor artistului, păstrate la Ashmolean Museum din Oxford. Marmora e fin cizelată și-i ghicești sublimul gigantesc din operele precedente. Cealaltă, cea nouă, a rămas „neterminată" (în sens michelangelesc, dar nu și pentru noi), căci Michelangelo a murit lîngă ea.

Acest „crochiu" este esențialitatea. Drama subiectului său e conținută și eternă, modestă și reținută, ca în *Cumințenia*

pămîntului așa cum va fi simțit-o Brâncuși, în contactul nemeșteșugit cu natura perisabilă a omului.

Nu, desigur că nu piatra i-a lipsit demiurgului ca să mai facă o *Pietate*, atunci cînd a spart cu dalta și ciocanul opera finită, dar *veche*, ca să-și sape în ea mesajul suprem. Lăsate dinadins în „vieți paralele", cele două se confundă în unitatea lor ultimă ca un simbol al sfintei treimi umaniste : materia, omul și opera spiritului său fără de moarte.

Sublimare a omului integral, artele sînt partea lui de infinit. Și Michelangelo a fost un Fiu al Omului care învia necontenit. Căci la moartea lui s-a născut Shakespeare.

Toată Renașterea și toată reforma europeană n-ar fi prețuit atît de mult pentru noi dacă nu ar fi oferit omenirii gustul amar și dulce al destinului său, într-un pocal în care alchimiștii vor fi turnat irealizabilul lor „aurum potabile", elixirul vieții făcut însă de om, pentru el însuși.

Lumea a gustat din licoarea cunoștinței, cu toate că teologia o amenința cu soarta celor ce mușcaseră din mărul biblic, și a făcut-o poate cu aceeași plăcere cu care Adam și Eva și-au asumat toate riscurile facerii lumii. Lumea nouă a avut astfel mereu dreptate, pînă la sfîrșit.

Bătrîna Europă are acuma alte griji și alte satisfacții, din pricina altor renașteri ale poftelor ei de căldură și lumină și a altor reforme. Cu patru secole în urmă, Pierre de Ronsard îi cînta alegoric juna ei grație, rugînd-o frumos să-și amintească de dînsul, la bătrînețe. În madrigal suna cam așa :

Quand vous serez bien vieille, au soir à le chandelle,
Assize auprès du feu, desvidant ei filant,
Direz, lisant mes vers en vous esmerveillant :
„Ronsard me célébrait, du temps que j'etais belle..."

Ronsard, poetul Renașterii, se zice că se trăgea de undeva de pe la noi, din Banul Mărăcine, devenit, după legendă, un brav marchiz francez.

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Apărut 1971. Hîrtie tipar înalt tip A. de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 17,75. Coli tipar 19,5. A. nr. 1742/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—4.

Tiparul executat sub comanda nr. 10 135 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner